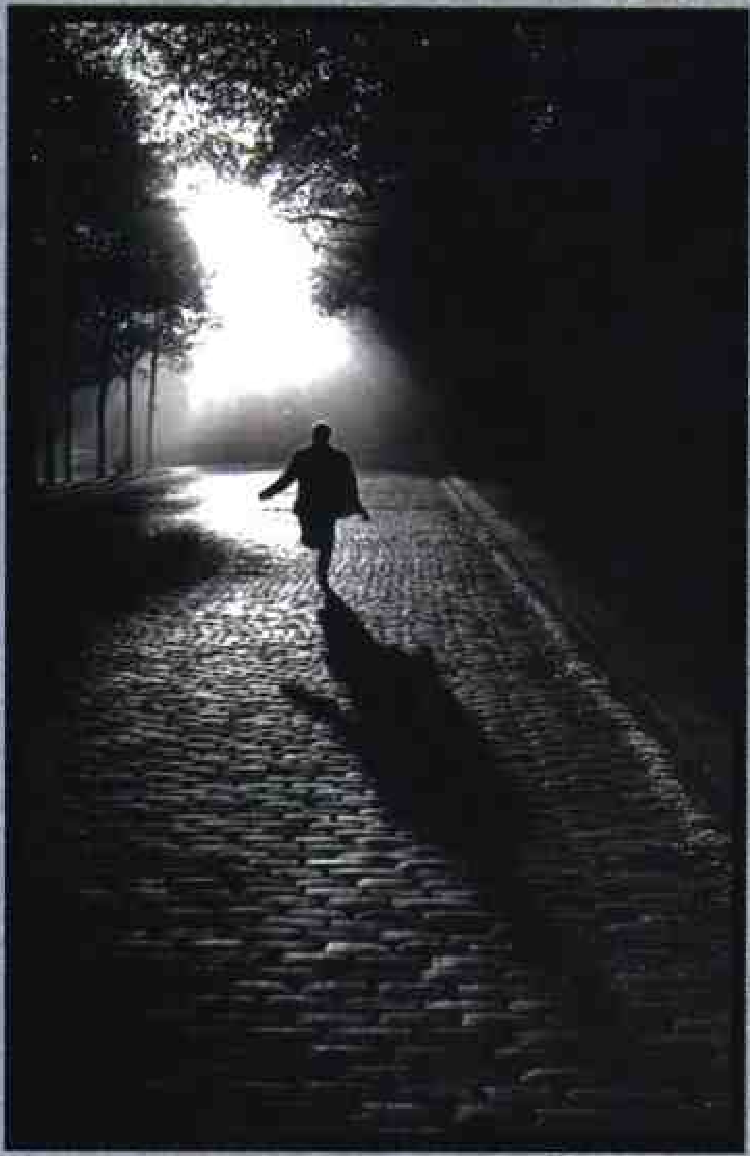
世界摄影史

1825-2002

李文方 著

黑龙江人民出版社



THE WORLD
HISTORY OF PHOTOGRAPHY

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

THE WORLD
HISTORY OF PHOTOGRAPHY

责任编辑/徐 冲 装帧设计/于克广

ISBN 7-207-06139-0

ISBN 7-207-06139-0/K·708
定价:29.50 元

世界摄影史

李文方 著

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界摄影史/李文方著．—哈尔滨:黑龙江人民出版社，2003.12
ISBN 7-207-06139-0

Ⅰ.世… Ⅱ.李… Ⅲ.摄影艺术—艺术史—世界
Ⅳ.J409.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第109851号

世界摄影史

Shijie Sheying Shi

李文方 著

出版/黑龙江人民出版社
地址/哈尔滨市南岗区宣庆小区1号楼
邮编/150008
网址/WWW.longpress.com E-mail hljrmcbs@yeah.net
责任编辑/徐 冲
装帧设计/于克广
开本/890×1240毫米 1/32
字数/300 000
书号/ISBN 7-207-06139-0/K·708
印刷/黑龙江省教委印刷厂
印张/11 14/16
版次/2004年1月第1版
印次/2004年1月第1次印刷
印数/1-5 000
定价/29.50元

(本书如有印装质量问题，请直接与印刷厂调换)

序　　言

这是一本叙述摄影自诞生以来一百六十余年发展历史的书。人们常说摄影的历史是短暂的，从与人类所掌握的其他造型技艺相比较的意义上讲，这无疑是对的。但这并不意味着，叙述摄影史是件轻松的事，因为摄影自身是复杂的。当初，法国人聪明地将达盖尔的银版摄影法交由法兰西学术院的科学院和美术院共同加以鉴定，正是意识到了摄影的这种复杂性。当两院于1839年8月19日正式宣告摄影术的诞生之后，世人很快便发现，摄影得以支撑自己的双足，一只属于自然科学工程技术，而另一只却属于人文学科造型艺术。这两足并不完全同步，甚至也不完全同轨，因而使摄影的前进步伐，自始至终摇摇摆摆，看上去像一个长不大的幼童的蹒跚脚步。哪怕是一百六十余年之后的今

天，科学领域的一项重大突破，或艺术领域的一种新兴思潮，都会令人惊奇地对摄影发生微妙的影响。这种特殊的二元性使摄影史的叙述变得困难，科技与艺术每时每刻都在改变自己，又每时每刻都在相互影响、相互渗透，正确地把握其间的线索，需要对两个方面都作出精细的梳理。即使了解了二者内部的进展状况，要作出合乎事实又便于理解的整合，也是不容易的。

在我看来，历史并不等同于既往，过去存在的一切过去了，但并不能自然地构成我们所说的"历史"。事实上，历史仅仅是那些确实存在过并使现在之所以成为现在的东西。历史，仅仅是今天的既往支撑点。而历史的诉说者，根本不可能复原真正的既往；那种漫无边际、毫无目的、即存即失的既往，是任何力量都无法恢复其全部真面目的。历史，其实只是今人为今天寻找的一种生存理由。毫无疑问，这种生存理由必然因人而异，也就是说，历史会因历史叙述者的不同而不同。这种体悟，于我是经历了相当周折才逐渐明晰的。对于摄影，在将近三十年的接触与研究中，我曾为一些似乎简单的事实，在不同的著作中大相径庭的陈述感到困惑：仅仅百余年的时间，一些消逝不久的事情就已

经变得那样捉摸不定，这难道不令人苦恼吗？不过，随着年龄的增大、研究的深入，这种困惑消失了，这正像它们产生时一样自然。我明白了，历史并不是惟一的，对于整个宇宙、自然、社会是如此，对于摄影当然也如此。当我认真考虑写一部摄影史时，这种体悟成了我遍尝艰辛而终竟其事的最根本支点，即我觉得我逐渐形成并充实起来的这个关于世界摄影历史的诉说方式，具有相当的穿透力，同时也具有中国文化的特色。也许我的诉说方式与已往的著述有许多不同，甚至有些龃龉，但我相信，这不能成为我放弃努力的理由。我期望，我的诉说方式，更容易引领人们走入摄影既往的天地，走出摄影历史的迷宫。

李文方

2003年7月2日

目　录

序言/

第一章　摄影术的诞生/1

1. 尼埃普斯的"日光刻蚀法"/3
2. 摄影术的正式诞生——达盖尔的"银版摄影法"/7
3. "负正系统"与塔尔博特的"卡罗摄影法"/11

第二章　摄影初创期的探索/15

4. 摄影术的应用与改进/16
5. 早期肖像摄影与希尔、亚当森/18
6. 早期风光摄影与勒·格雷/25
7. 地志考察摄影与汤普逊、奥沙利文/28

第三章　画意摄影的崛起/35

8. 情景画意摄影与雷兰德/37
9. 风俗画意摄影与罗宾逊/41
10. 画意人体摄影与画意静物摄影/45

第四章　摄影的第一个"经典时代"/53

11. 人像摄影与卡梅伦、纳达尔/54
12. 自然主义摄影与爱默森/63
13. 风土摄影与柯蒂斯、庞汀/69

第五章　摄影转型期的变奏/75
14. 摄影技术的成熟/76
15. 画意摄影的转型与印象主义摄影/79
16. 摄影流派组织的先驱——连环会/83
17. 旧时代的终结者——摄影分离派/85
第六章　现代摄影的滥觞/91
18. 即时摄影与斯蒂格里茨/93
19. 纯粹摄影与斯泰肯/99
20. 直接摄影与斯特兰德/106
第七章　摄影的第二个“经典时代”/113
21. 精细摄影与“f64 小组”/114
22. “摄影视觉”与摄影大师韦斯顿/117
23. “区级系统”与摄影大师亚当斯/126
第八章　纪实摄影的主流地位/139
24. 早期战地纪实与芬顿、布雷迪/140
25. 摄影介入传媒与雅各布·里斯/143
26. 社会纪实与刘易斯·海因/146
27. “堪的派”与萨洛蒙/150
28. 摄影调查与埃文思、兰格/153
29. “人情味”纪实与杜瓦诺、维吉/161
30. 新闻摄影与爱森斯塔特/168
31. 专题摄影与尤金·史密斯/173
32. 摄影报道期刊及其记者群/180
33. 玛格南图片社及其摄影师/194
第九章　摄影的第三个“经典时代”/217

34. “决定性瞬间”与社会纪实大师布列松/218
35. “为了人类”摄影与战地纪实大师卡帕/228
36. 现代人像与肖像大师卡什、纽曼/235
第十章　现代主义摄影的演替/243
37. 现代主义摄影的早期实验/245
38. 抽象摄影与莫霍利·纳吉/247
39. 达达主义与摄影蒙太奇/256
40. 超现实主义摄影与曼·雷、哈尔斯曼/259
41. 新客观主义摄影与主观主义摄影/272
第十一章　现代摄影的鼎盛期/279
42. “彩色时代”与“黑白魅力”/281
43. 照相工业东移与亚洲摄影/287
44. 商业摄影的发达繁盛/317
45. 摄影活动的全球化/336
46. 影像的解构、后现代摄影及数码摄影的兴起/346
主要参考文献/355
索引/358

第一章

摄影术的诞生

摄影术作为一种直接记录可视固定影像的技术，是在19世纪初光学、化学和机械工业迅速发展的基础上逐步发展完善起来的。它的诞生则直接导因于绘画和印刷业的需求。

视觉是人类的一种基本生理功能，但人眼对外部视觉的形象感知是即时的，这种视觉形象无法疏离现场也无法完整再现。为了留住眼前景像，人类在自己文明的初始之时便创造了绘画、雕塑等技艺。这些手段虽保留了人类所见的一些景像，但这些景像的取得却是间接的，要通过人手一点点地去摹写、复制。如何能够直接捕捉住眼睛看到的景像，并能够长时间地留存和加以复制，成为人类文明一个持久的课题。19世纪，作为科学技术基础门类的数学、物理学、化学乃至机械加工制造学蓬勃发展，为用科学手段捕捉幽灵般的影像提供了条件 在此之前，试图留住或利用影像的尝试已取得一些成果。17世纪德国科学家斯切温特(Schwenter)发明的“牛眼”曾流行于其时的欧洲大陆。这种小巧的设备是将一木球钻孔，孔两端安装透镜，利用短焦距造成广角效应，从而扩大视野，改变视觉效果。而利用逆光投

影造成活动影像，如中国的皮影，或利用针孔成像、暗箱成像取得人工即时影像也由来已久，不过，这种影像其实更应该被称为“影”，与真正的像相比，还相去甚远。到了19世纪，西方的画家为了取得更精确的写实效果，开始普遍使用一种叫作“光影画箱”的辅助性绘画工具。这种工具颇似后来的单镜头反光式照相机，由一密闭的木箱，光学透镜、反光板和毛玻璃景屏组成。使用时用透镜对准明亮的景物，光线通过透镜形成人工影像，再由与透镜光轴成45°角的反光板反射，到达平放顶部的景屏就形成精确、明亮、视场可随意调整的物影，如在景屏上覆以薄纸，便可用碳笔描摹成画了。“光影画箱”实际已完成了摄影技术一个重要方面，即成像设置照相机雏型的探索。摄影术另一重要方面，将即时人工影像固定下来，是于19世纪20至30年代完成的。

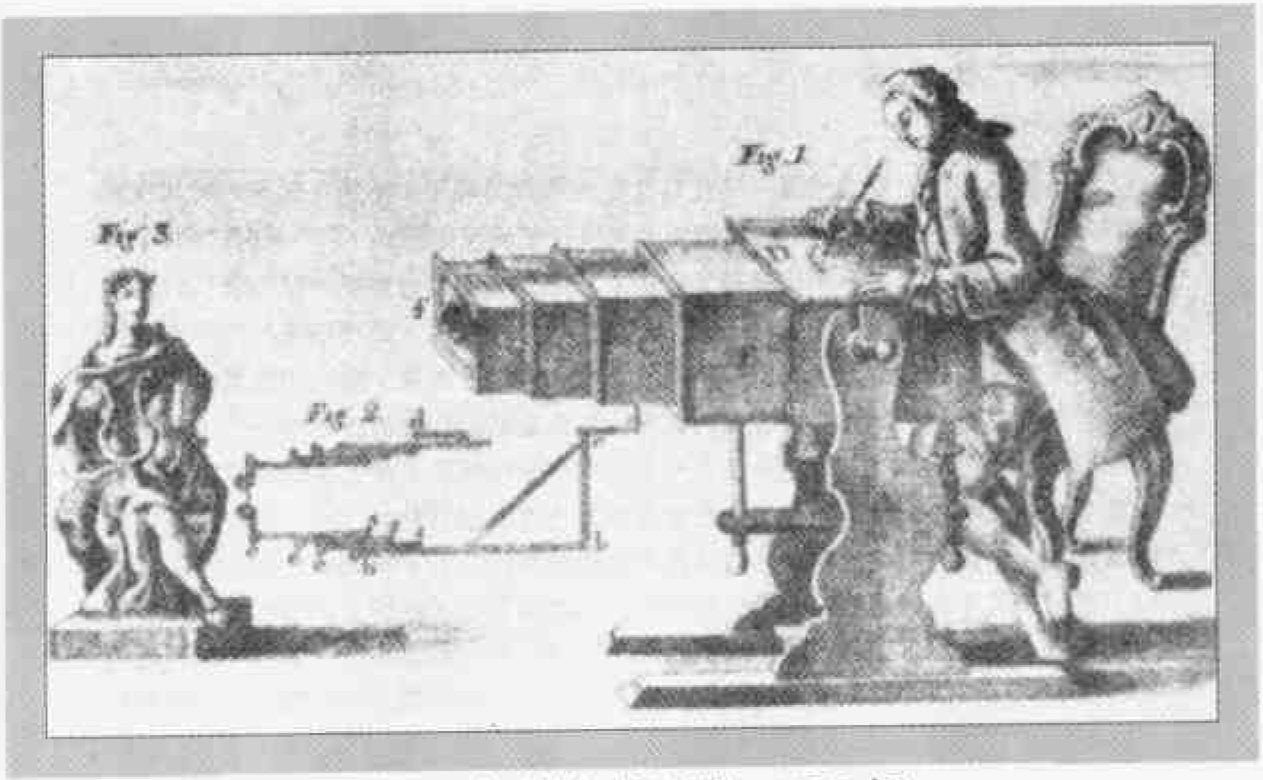


图1－1 布兰德尔桌型暗箱 (1769年)

1. 尼埃普斯的“日光刻蚀法”

印刷术历史悠久，是人类文明的重要基石之一。但19世纪之前东西方的印刷术都是凸版或凹版印刷，无论凸版、凹版都是将颜色或油墨直接印到纸上。19世纪初，平版印刷技术开始成为一种新的实用工艺。这一工艺引起了法国人约瑟夫·尼塞费尔·尼埃普斯(Joseph Nicephoce Niepce，1765—1833)的极大兴趣，自1793年起，他开始从事用感光材料永久保留影像的实验。对此，法国全国科学研究中心研究员让·路易·马里涅曾说：“尼埃普斯是作为化学家开始摄影实验的。”1813年起，他致力于用这一技术改进平版印刷技术，以达到用光替代平版粉笔作图。1822年尼埃普斯以玻璃板作为片基，

图1-2牵马的孩子　尼埃普斯 摄(1825)

上面涂以柏油（朱迪亚沥青）作为感光材料，然后将需复制的版画平放其上，在阳光下曝晒。由于版画已涂油，光线会因画上的黑白不同而透射到柏油上。未被曝晒的部分经溶解去掉。观看时置于暗背景前，便可见到由浅灰色底和黑线组成的影像。1825年，尼埃普斯用金属板代替玻璃作承载感光材料或影像的片基，取得了可以直接用反光方式观看的固定影像。流传至今的金属板固定影像照片《牵马的孩子》(图1－2)，便是尼埃普斯1825年拍摄的。它拍摄的是一幅17世纪的荷兰版画。这帧照片是有确切年代可稽的世界上第一张照片。①

尼埃普斯的《牵马的孩子》虽然可视为世界上最早的摄影成品，但它仅仅是对绘画的一种复制，真正面对外部世界捕捉并成功固定影像的，还应当说是尼埃普斯于1826年拍摄的《窗外景色》(图1－3)。这帧作品是以锡合金板涂以柏油，放在尼埃普斯自制的照相机中，在他法国居所的阁楼上，对着天窗外，进行了长达8小时的曝光，然后在薰衣草油中对柏油进行溶解。柏油感光层中受光曝晒部分变硬不溶解，其他部分依受光多少全部或部分溶解，从而使影像显现并永久固定下来。这幅16.5×20.3画面的金属正像照片，长久以来被认为是世界上第一张永久保存的照片。即使发现了《牵马的孩子》从而使摄影术发明提前一年，但它仍可视为世界上直接获取自然影像的第一张成功之作。

尼埃普斯将自己这种以日光作用于感光柏油，从而达到将影像永久固定在玻璃或金属板上的方法命名为"日光刻蚀法"(Heliography)。这是世界上最早的摄影技术系统。据记载，他于1823年至1830年之间曾拍摄另一幅照片《餐桌上的静物》，但这幅照片影

①这帧作品由巴黎书商玛丽·瑟瑞斯和安德烈·詹姆斯夫妇收藏，长久以来并未引起人们的注意，直至著名的索斯比拍卖行巴黎分部进行拍卖时，才由专家考证确认，其拍摄时间为1825年，比公认的尼埃普斯照片《窗外景色》早整整一年。照片画面表现的是一个孩子将一匹马拉入马厩，照片上一行字母显示这张照片是尼埃普斯送给他儿子的。这帧作品由法兰西博物馆以39.8万美元成交价收藏。

像的清晰程度明显优于《牵马的孩子》与《窗外景色》,因此,拍摄时间应晚于1826年。

1827年,尼埃普斯将他的摄影方法应用于他一直致力的印刷工艺,创立了影响深远的"照相制版法",用摄影方法来复制雕版。1833年尼埃普斯逝世前,他的摄影方法一直因保密理由未予公开,因而虽然他的"照相机—感光材料—显影"摄影系统事实上已完成了摄影术的发明,但未能得到公认。尼埃普斯将几近成型的摄影术引入印刷业,极大地影响了印刷工艺的发展,这一点功不可没。

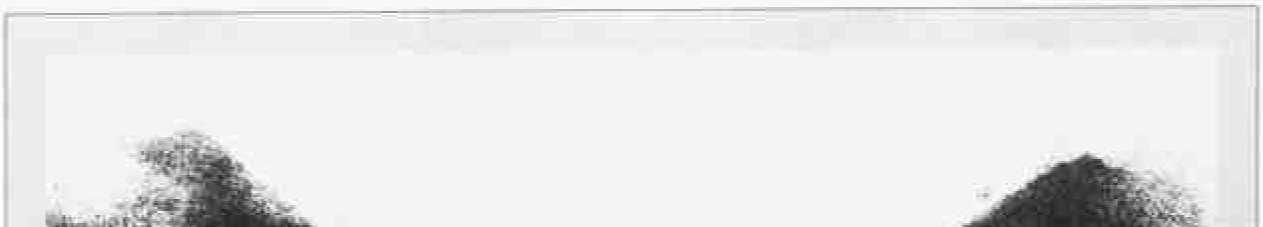


图1-3 窗外景色 尼埃普斯 摄(1826)

图1－4 包瓦兹枢机主教肖像　尼埃普斯 摄(1826~1827)

2. 摄影术的正式诞生——达盖尔的“银版摄影法”

历史的脚步有许多时候会出人意料，一些看似通达平坦的大道已经指向目标，但历史却会偏偏选择一条无人注意的荒榛小道走到自己的驿站。当众多风景画家在广泛应用“光影画箱”写生，当尼埃普斯为改进印刷技术而探索自己的摹写系统之时，摄影的真正创立者却从舞台深暗之中走来。

法国人路易·雅克·芒代·达盖尔（Louis Jacques Mande Daguerre，1787—1851），是一位富有探索精神的画家。他年轻时酷爱风

图1－5 工作室一角　达盖尔 摄(1837)

景画创作，他的铅笔画《树林景观》生动自然，品位很高，至今收藏于纽约乔治·伊斯曼国际摄影博物馆中。后来他主要从事舞台美术，蓬勃的创造精神使他于19世纪20年代发明了一种称之为"西洋景"(diorama)的活动立体布景画，须透过小孔观看，并开办了专门观看这种景画的剧场。活动景画只能即时由小孔观看，如何使这种景画视觉永久固定并可用眼直接凭反光观看，引起达盖尔的研究热情。他为此进行了暗箱实验，并专注于用光固定影像的问题。在此期间，他结识了实际上已掌握了摄影奥秘的尼埃普斯。1829年，达盖尔受到尼埃普斯邀请，开始合作研究摄影术。

鉴于"日光刻蚀法"曝光时间过于漫长，影像模糊不清，达盖尔长期致力于更加快捷、更加精美、更加易于观看和保存的摄影方法的研究工作。1833年尼埃普斯逝世，达盖尔便独自进行探索。经过长达八年的艰辛努力，终于在1837年创立了"达盖尔摄影法"(Daguerretype)，亦称"银版摄影法"。

"达盖尔摄影法"采取铜板作为影像的最终载体，也就是片基，使用光敏银层作为感光材料，有完整"显影"与"定影"工艺，已经全面完成了现代摄影的基本工艺。银版摄影方法其实很简便易行，即将铜板镀银抛光，使用前在暗箱中将银面罩在碘容器上，生成能感光的碘化银。将已光敏的板片在暗箱中放入照相机，曝光约15～30分钟。曝光后的板片放入盛有水银的暗箱中加热，汞蒸汽与板片上受光从碘化银中析出的银粒生成汞银合金影像。这就是"显影"。此后将汞蒸汽熏蒸过的板片放入热食盐溶液中漂洗，未受光碘化银与氯化钠作用失去感光性能并溶解于水。于是由汞银合金组成的影像便永久固定于铜板基上面。

银版摄影是直接正像，其影像品质极其优良，由于银粒细腻，汞合金明亮悦目，整个影像精微细腻，层次丰富充实。直至今日其影调、层次，悦目程度和经久不变的特性仍是其他摄影方法难望其项背的。达盖尔用银版法拍摄于1837年的《工作室一角》(图1－5)，被认

为是首次定影成功的金属银盐干板，并作为摄影术发明的凭证，收藏于巴黎法国摄影家协会。尽管达盖尔本人摄影作品传世不多，但仅存的几幅足以说明这位兼是画家与舞台美术家的摄影术创始人，不但具有过人的钻研独创精神，而且对摄影的特质有超人的预见。他的另一幅银版作品《巴黎寺院街》（图 1－6），场面宏伟阔大，景物错落有致，具有强烈的空间感，虽历时一百六十余年，仍以其魅力令人刮目。

1838 年，达盖尔将尼埃普斯“日光刻蚀法”与自己的“银版摄影法”出售，经法国议员、巴黎天文台台长阿马戈的推荐，由法国政府收购。1839 年 8 月 19 日，法兰西学术院举行科学院和美术院联席会议，正式认定达盖尔的银版摄影法创立了摄影术，并将这一发明公诸于世。著名科学家阿马戈代表两院和法国政府宣告：“法国已接受了这项发明，并且，一开始就表示为能够慷慨地把它奉献给全世界而自

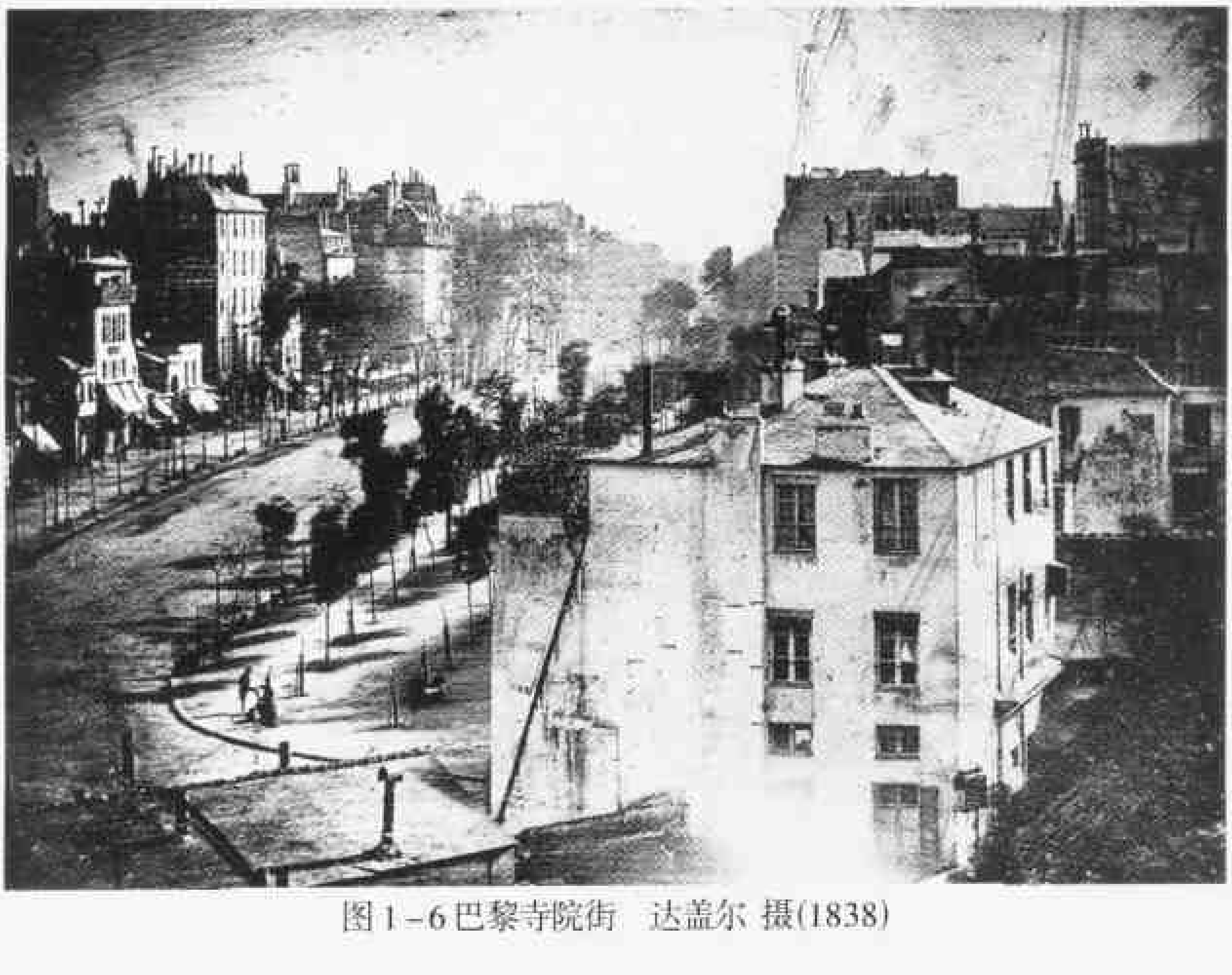


图 1－6 巴黎寺院街　达盖尔 摄(1838)

HISTORIQUE ET DESCRIPTION

DAGUERRÉOTYPE

et du Diorama,

PAR DAGUERRE.

PARIS

ALPHONSE GIROUX ET Cie

图1-7 1839年出版的达盖尔摄影手册扉页

豪。”这一宣告标志着摄影术的正式诞生。由于达盖尔对摄影术的这种开创性贡献，他被誉为“摄影之父”。

但是，任何新事物的诞生都是要经受怀疑与排斥考验的，摄影也不例外。摄影复制影像的神秘能力，曾遭到当时人们普遍的质疑，德国的《莱比锡日报》曾载文称，“经我德意志官方彻底调查的结果，法国人所谓能摄取转眼消失的影像一事，只不过是一场绝对不可能的空梦而已。假如硬要这样做，那么就是一种冒渎神灵的行为……这是既荒谬又不可能的事。”为了回答这种非难，把摄影术从神秘幻术的境地中解脱出来，达盖尔在1839年8月20日出版发行了《银版摄影术与透视画的演进实录》一书。这本后来被简称为“达盖尔摄影手册”的书迅速传遍欧美，摄影术的奥秘也就随之大白于天下。银版摄影法被许多人尝试并取得成功，反对者的声音在事实面前才逐渐归于沉寂。

以达盖尔银版法为标志的摄影术的诞生，意义是显而易见的，它使人类第一次掌握了即时捕捉并永久固定、长期保存外界影像的能力，它开创了人类直接采取视觉沟通达到交流信息的一个新纪录，为以后视觉信息时代的来临奠定了第一块基石。同时它也开辟了人类艺术的又一个领域，为建立一种超越语言、超越文化、超越民族与国家的全球化艺术迈出了重要的一步。

3.“负正系统”与塔尔博特的“卡罗摄影法”

达盖尔创立的银版摄影法当之无愧地代表了现代摄影的诞生，而且其照片素质也历经考验毫不逊色。但后来全世界的摄影却并没有沿着达盖尔银版摄影的直接正像模式发展，这主要是由于银版摄影成本较高，价格昂贵，而且一次只能得到一幅照片，复制困难。这个难题是由英国人威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry Fox Talbot，1800—1877）开始，逐步获得解决的。

英国的摄影探索很早就在进行，1802 年英国皇家研究院学报第九期就曾发表一项对暗箱影像加以固定的研究成果。虽然影像最终未能固定，但对进一步研究有启蒙意义。到了 1835 年，塔尔博特便已制出面积有 2.5 平方厘米大的相纸负像，并可用来印刷正像（图 1-8）。1839 年，塔尔博特得知达盖尔法即将公布，便于 1839 年 1 月申报了自己创立的负像、正像摄影系统，但因“与达盖尔的杰出作品相比，塔尔博特先生制作的不过是些模糊不清的东西而已。它们之间的差别，正如月亮和太阳之间的差别一样”[①]，塔尔博特的负正系统摄影未获承

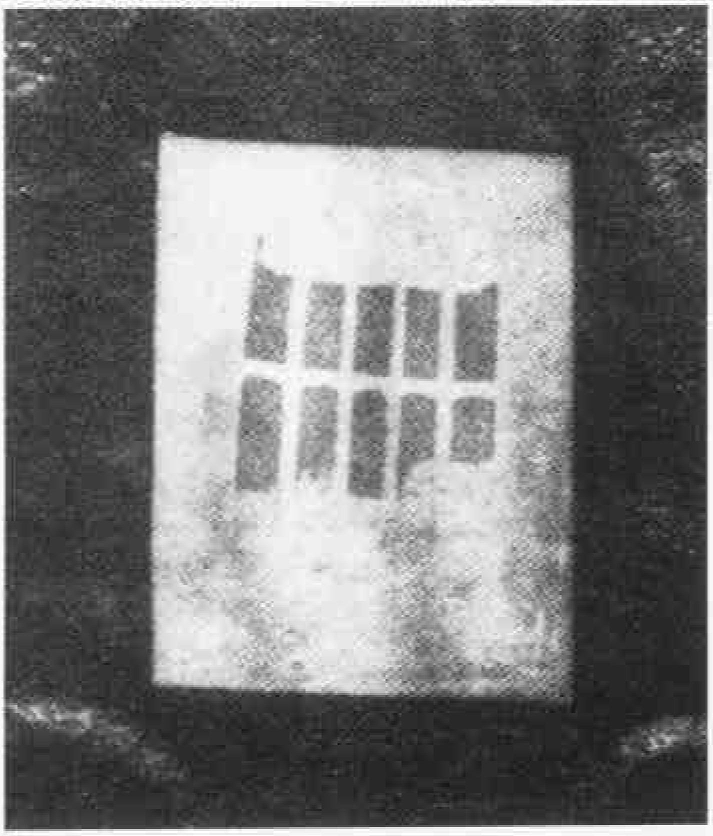


图 1-8 塔尔博特法最早的正像 （1825）

① 赫谢尔语。

认。直到 1841 年，经过改进完善后的塔尔博特负正系统摄影才在英国正式获得了专利权。

塔尔博特把他的这一摄影方法命名为“卡罗式摄影”① (Calotype)。其方法为在纸上先涂硝酸银溶液，干后再涂碘化钾溶液，从而在纸基上生成光敏的碘化银。干后再以硝酸银和醋酸溶液增感。再干后即成感光负片。使用时曝光约 5 分钟，以硝酸银、醋酸显影，海波溶液定影，并涂蜡使其变得半透明，即得到纸基负像。为获得正像，需先将浸过食盐溶液的白纸涂以氯化银溶液，干后将纸基负像面对此纸，阳光曝晒 20 分钟，再经海波溶液定影、水洗，晾干，即得到纸基正像，即最终的照片。

“卡罗式摄影”由于使用纸纤维成像，颗粒粗，清晰度低，反差大，

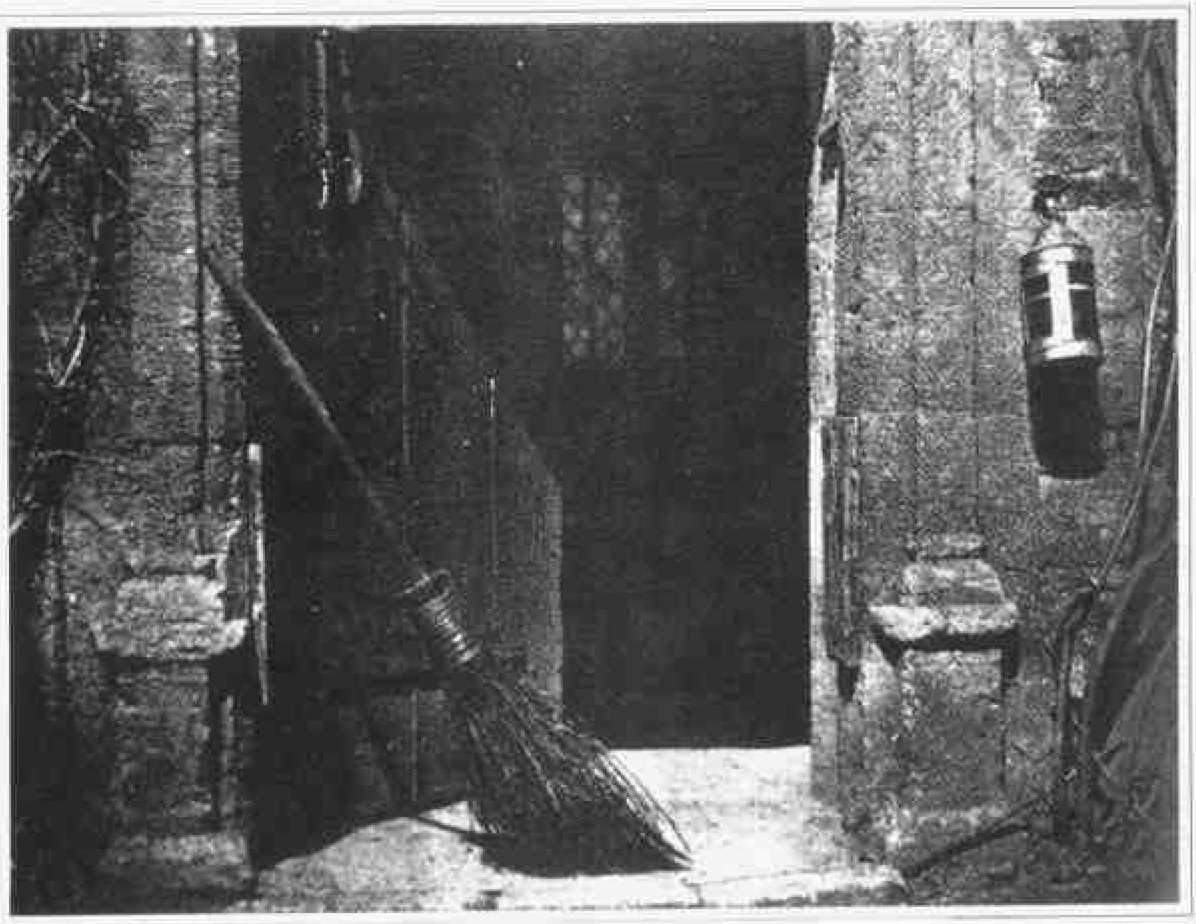


图 1－9 打开的门　塔尔博特 摄(1843)

① Calotype 借希腊语 Kalos 即“美丽”之音。此处泛指塔尔博特首创的碘化银纸照相法。

虽经改进仍难与达盖尔银版摄影媲美，但是，它最突出之处是使用纸基，成本低廉，采用负正系统，可以从一次曝光取得的负片上，反复印制正片，这就为以后摄影的小幅底片，随意放大正片，乃至随意剪裁复制，提供了便利。因而，原初的“卡罗式摄影”虽在19世纪50年代后便基本不再有人使用，但它所开创的负正系统却成为一个半世纪摄影发展的主流。

塔尔博特除作为摄影主流负正系统发明人而载入摄影史册外，作为一名摄影实践者，其身后留下的作品也蔚为可观。他曾在1844年至1846年间以连载方法，发表了著名的作品《自然的画笔》(The Pencil of Nature)，该书内页发表有24幅他自己拍摄的照片，并配有大量的文字。他的摄影接近自然、兴趣广泛，眼光独到。《打开的门》(1843年)(图1－9)以一个平凡而岑寂的家常景像，深深地打动了一百多年来无数的观赏者。英国著名摄影理论家伊安·杰夫里(Ian Jeffrey)，写道：“《打开的门》是一个等待着人出现的场所。提灯等待着黑暗，扫帚等待着使用者。而门口则等待着进入者。福克斯·塔尔博特受制于他的方式，没有自由地把他的故事展示到最后，他转而去表现空缺，并且指出了这种空缺是如何通过想像而补足的。这些启发性的要素是摄影的主要成分，因为它们延伸了图片可能的意义……”① 想像的引入，在摄影术的先驱者那里，就被作为一个创作的要素而加以如此的发挥，对于摄影这种直接面对客观实体创作的艺术发展来说，不能不说是意义深远的。塔尔博特用卡罗式摄影法拍摄的风景照片从一开始就注意到了光的特殊效果，如摄于1844年的《卡特林湖》(图1－10)就巧妙地利用了水面的倒影，使画面更显幽深。

在摄影的启蒙期，除了最早的开拓者尼埃普斯，摄影术的创立者

①〔英〕伊安·杰夫里：《摄影简史》。北京：生活·读书·新知三联书店，2002年12月版，第21页。

达盖尔、主流摄影负正系统的奠基者塔尔博特之外，还应提到法国人伊波利特·贝亚尔(Hippolyte Bayard, 1801—1887)。他从1837年开始研究摄影，1839年研究负正系统照相，但都没有取得公认。1839年6月，贝亚尔在达盖尔摄影术公布之前公开举办了世界上第一个摄影展览，因而成为摄影史上公开展出照片的第一人。因法国学术院不承认他的摄影发明，贝亚尔特意拍摄了一幅《一个被溺死的人》(1840年)，状摹自杀，并在照片背后戏谑地写道："曾经给予达盖尔支持已超过必要程度的这个政府宣布，它已不能为贝亚尔做任何事情，这个不幸的人绝望地投水自尽了。"当然，这只是个法国式的幽默而已，贝亚尔的摄影探索活动并没有因未获承认而停止，他的一些作品一直流传到今天，如《多洛兹路的开掘》(1842年)，无论影像质量还是画面构图都是很值得称道的。

图1-10 卡特林湖　塔尔博特 摄(1844)

第二章

摄影初创期的探索

摄影术自19世纪30年代末正式公诸于世后，立即获得了广泛的应用和热烈的反响。钟情这项新技艺的人们，一边努力改进和完善摄影的方法，一边用心试探和摸索摄影在艺术领域中的潜力。结果，人们发现，在这两个方面，似乎都有很长的路可走。

4. 摄影术的应用与改进

在1839年9月，即达盖尔摄影法公布仅一个月之后，摄影术便传入美国，年底整个欧洲都在仿效这种令人兴奋的技术。与其他科技工艺不同，摄影从一开始就具有极大的国际性，连当时被认为落后的亚洲，也很快接受了这种特殊的技艺。1840年鸦片战争期间，摄影术随英国的炮舰来到中国，并很快在广州等地传播开来。达盖尔的摄影手册发行29版，被译成多国文字广泛流传，许多画家、文学家、记者甚至旅行家、科学家纷纷投入摄影行业。摄影成为肖像、静物、风光、自然或社会场景记录最便捷的工具。在摄影术诞生的第一个10年内，它已一跃而成为整个世界的时尚。

面对这一摄影初创期的兴奋与骚动，传统的美学观念发生了动摇，一些艺术家惊叹摄影的快速准确写实能力，法国新古典主义绘画大师安格尔曾说道："摄影真是巧夺天工，我很希望能画到这样逼真，然而任何画家可能也办不到。"出于对绘画传统的担忧，安格尔曾率画家在1846年向法国政府请愿，要求禁止摄影，以避免"不正当的竞争"。当然，也有些目光敏锐的艺术家从一开始便发现了摄影的缺憾，身为画家和摄影家的法国人居斯塔夫·勒·格雷，就曾尖锐地指出："摄影的未来不在于便宜易得，而在照片的质量。"

于是，人们想方设法来改进摄影技术。1842年，耶拿光学玻璃于法国问世，此后这种光学玻璃为德国耶拿的肖特和光学仪器商蔡司所改进，成为精确成像的照相机镜头透镜最主要的材料。达盖尔银版摄影作为当时的主流摄影，其曝光时间很快由数十分钟缩短到30秒又再缩短到数秒。这使摄影很快又成为科学家研究的得

力工具，1840年，法国人多恩(Donne)就成功地拍摄了骨头、牙齿的显微照片；1842年，英国人约翰·德雷珀拍摄了太阳光谱和月亮，到19世纪50、60年代，应用摄影术拍摄X光照片、显微照片等已经相当普遍。

19世纪50年代，摄影成像技术有了重大突破。蛋白纸印相法和火棉胶湿版法进入摄影主流。蛋白纸于1850年开始广泛应用，有效地提高了影像的层次感，降低了反差和硬度。火棉胶湿版法在1851年由弗雷德里克·斯科特·阿彻(Archer, Frederick Scott)首创。火棉胶又称"克洛汀"(Collodion)，是一种粘性物质，由硝化纤维素在乙醚、乙醇混和液溶液中提取，主要作照相感光层的支持乳剂，而以碘盐、银盐为感光剂。因其仍需在浸过碘盐溶液、银盐溶液后，在湿的状态下曝光，故称"湿版"。湿版虽然操作不便，但因曝光时间大大缩短，又兼有银版法的精美细腻和卡罗式摄影法的负正系统可方便复制多幅正片，所以火棉胶湿版法产生之后，摄影便很快进入商业性应用。

5. 早期肖像摄影与希尔、亚当森

无论外部世界是多么神奇，然而最有诱惑力的始终是人本身。人们一旦掌握了捕捉和留存影像的能力，最强烈的愿望自然是认识自己，保留自己的影像。经过改进的达盖尔摄影法以其极度高超细腻、永不变质的精美影像满足了人们这一愿望。而几经改进的卡罗式摄影又以其方便廉价、易于复制适应了广大人群的消费能力。特别是火棉胶湿版法精美快捷廉价，更使人们趋之若鹜。于是，摄影术诞生后第一个热潮就是很快在欧美掀起了一股“肖像热”。摄影进入了商业主流，在欧洲、美国各大都市都有许多公开服务的照相馆，甚至在俄国、日本乃至中国的大都会也都设立了这类面向公众的照相室。当时兴起的“名片摄影”风行一时，成为19世纪50、60年代的时尚。这种名片人像照片仅有2.5英吋见方，一次可拍摄多幅，小巧逼真，惹人喜爱。影响所及，连英国维多利亚女王都不能免俗。1860年5月，J.E. 梅亚尔给维多利亚女王和昆索托殿下拍摄了名片照（图2－1），这些名片摄影，三个月后刊登在王室像片簿上，以此为开端在英国形成了一种拍摄和收

图2－1 维多利亚女王和昆索托殿下
J·E梅亚尔 摄(1860)

图 2－2 母亲(德国)　达盖尔法银版照片　(1840)

集名片照的热潮。梅亚尔仅仅给英国王族拍摄名片照每年就大约有50万张，而英国一年之中制成的名片照竟达三四亿张之多。由此可见当时名片照流行之广。后来"名片照"逐步发展为"柜"式(又称"卡比尼"式)照片，这种人像照片定型为6×4标准规格，并加以装裱，下部纸卡可署名。干版流行后又被称为"干版标准照片"。1854年，美国人詹姆斯·安布罗斯·卡廷(James Ambrose Cutting, 1814—1867)发明安布罗摄影法，将火棉胶湿版玻璃负片直接经减薄处理衬以黑丝绒，无须印相即制成照片。虽然影纹层次稍差，但价格便宜，因而被商业人像摄影普遍采用。1856年出现的"铁版"人像照片，是安布罗法的简化，即不再采用玻璃透明片基也无须黑色衬背，而将火棉胶感光层涂于漆成黑色的铁板上，曝光冲洗后，由于黑色铁板的自然衬托便成正像。由于这种方法更加简便易行，照片坚固，便流行于欧美，直至20世纪中期。

图2-3 银版法肖像(美国) 埃尔伯特·索斯沃斯 约书亚·哈维斯 摄(1843-1860)

首先应用于肖像的达盖尔银版法摄影，从一开始就以庄重、典雅、宁静而趋于永恒的美感体现了摄影的魅力。拍摄于1840年的《母亲》(图2-2)，可谓摄影史上早期艺术作品杰作之一，既有德国版画的丰富细腻，又长于写实传神，产生于曝光时间长达十数秒的摄影启蒙年代，确乎令人叹服。此外摄于1845年的德国作品《三个姑娘》，摄于1851年的《洛拉·蒙提兹》，摄于19世纪50年代的英国作品《地理课》等都可谓银版照片的代表性作品。

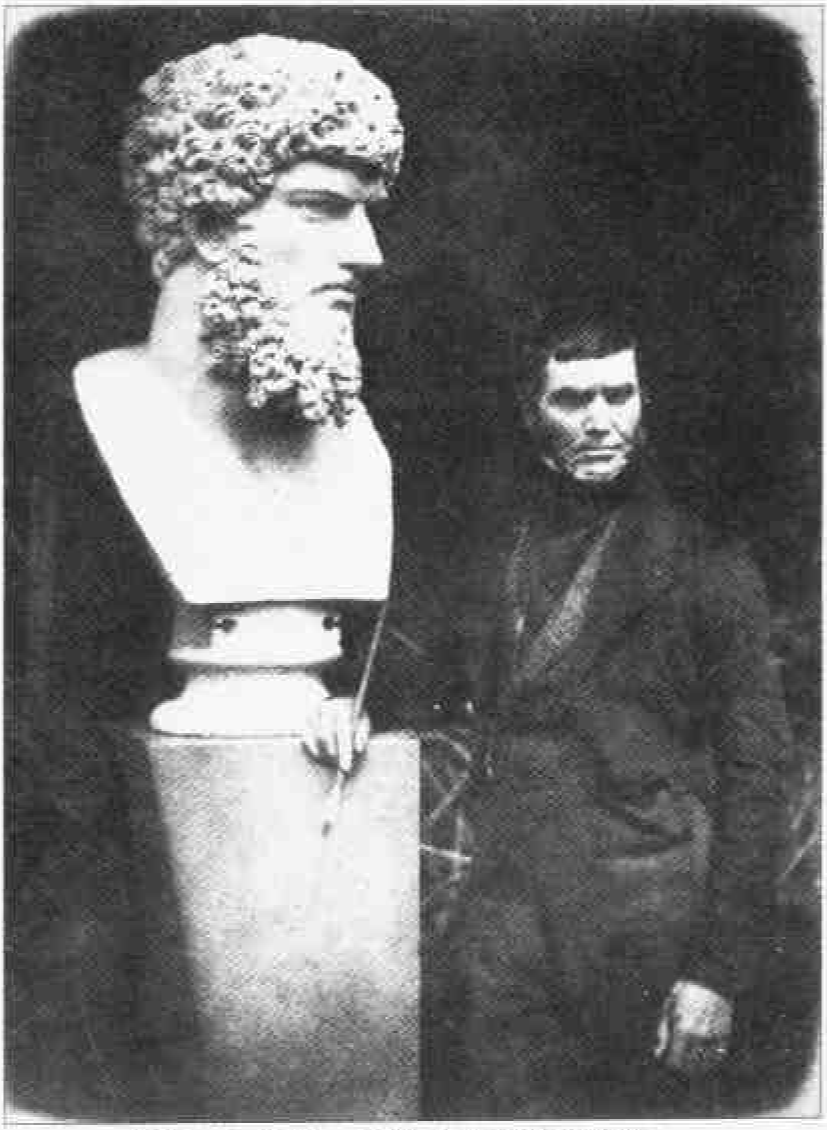


图2-4 约翰·史蒂文森和他的雕塑
希尔、亚当森 摄(1845)

银版法摄影在美国得到了值得注目的发展，19世纪40-60年代美国各地有不少专事银版照相的商业性摄影公司。其中以埃尔伯特·索斯沃斯(Albert Southworth)、约书亚·哈维斯(Josiah Hawes)兄弟的摄影室较为人知。他们的合作始于1843年，止于1862年，摄影室设在波士顿。这两位摄影家的专长是肖像摄影，他们遵循达盖尔法的基本规范，用光亮的金属盘制作照片，每幅照片都单独处理，单独曝光，完成的作品图像清晰、形制精美(图2-3)。这些银版照片被小心地珍藏，多达240幅，1999年由索斯比拍卖行拍卖，以超过300万

美元高价售出，并在美国摄影博物馆公开展出。

而经过改进的塔尔博特卡罗式摄影法，在它的诞生地英国，发展得更为充分，并成熟到造就了一代名家。当时爱丁堡有一位采用卡罗式摄影法的年轻职业摄影师，名叫罗伯特·亚当森(Robert Adamson, 1821—1848)，他于1843年开设了苏格兰第一家照相馆。由于一次拍摄大幅画面记录苏格兰教会分裂的机会，与风景和插图画家戴维·奥夫塔维厄斯·希尔(David Octavius Hill, 1802—1870)相识，并开始在肖像摄影上的合作。亚当森负责拍摄，而希尔主要负责艺术指导。二人在四年半的合作拍摄中，大约完成了一千四百余幅肖像照片，拍摄的对象广泛，有教士、医生、工程师、学者和艺术家。希尔、亚当森的肖像摄影稳定地展示了卡罗摄影的优点，它使自己的拍摄对象从狭窄的银版摄影室中走出来，充分利用阳光的照明效果，使人物内心世界强烈地凸现出来。这一点对以后摄影的发展具有非常重要的意义，强调用光来表现人的内心，此后一直是摄影探索的主线之一。

希尔和亚当森的照片，由于充分利用日光，因而通常具有强烈的色调对比，而且多数是采取深暗的黑色为背景，这种处理成功地消解了无关的细节，并且戏剧性地表现了黑暗中光的效果，从面使拍摄对象犹如光的创造物在黑暗中浮现出来，收到强烈、醒目、深入内心的效果。这正如希尔于1848年1月17日一封信中所写的那样：“整个纸张的粗糙和质地不均匀是卡罗式摄影法在达盖尔摄影法前在细节方面失败的主要原因……这也正是其活力所在。它们看起来就像是人的不完美的作品……而不是缩小了的上帝的完美作品。”[①]希尔以消解细节，强调光照效果，创造了一种影响深远的内在摄影风格。摄于1846年的《理绳》，可谓希尔、亚当森人像的代表作之一。人物外形粗犷豪放，强烈的侧顶光使人物面部一半隐人阴影，另一半曝光稍微

①转引自伊安·杰夫里《摄影简史》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年版，第31页。

图 2－5 两妇女　戴维·希尔　摄(1862)

过度，从纯记载意义上看不符合当时肖像照片的常规，但人物的坚毅刚强性格却溢然纸上，给人极大的震撼。艺术家是与希尔、亚当森比较接近的一类人物，这给他们的肖像创作提供了方便。他们的艺术家肖像充分地表现了19世纪艺术家的使命感和创造力，因而显得与众不同。拍摄于1845年的《约翰·史蒂文森和他的雕塑》(图2-4)，展现了人物统帅般的独特气质，照片显得深沉而有力。在亚当森于1848年仅28岁去世后，希尔拍摄的肖像照片明显地减少，但风格更平易近人了。拍摄于1850年的《玛丽·露斯纹》，以及拍摄于1862年的《两妇女》(图2-5)都显得更温和也更富人情味了。

此外，希尔与亚当森的贡献还在于他们以摄影方式，在人类历史上第一次建立了一个人像图片库，为以后的人们了解当时的历史保留了1 500多帧珍贵的纪实性资料，从而在文献资料领域为摄影争得了不容忽视的一席之地。

图2-6 卡尔迈斯和她的弟弟
戴维·希尔 摄
(1844-1848)

6. 早期风光摄影与勒·格雷

毫无疑问，最早的摄影是由记录静态的外部世界开始的，无论是尼埃普斯的《窗外景色》，达盖尔的《巴黎寺院街》，还是塔尔博特的《打开的门》都向摄影启示了它的另一条道路，那就是通向自然之路。

从19世纪40年代始，自然风光、野外景物就成为摄影的另一主要活动领域。摄影发明的三位先驱者中，显然以塔尔博特在这条路上走得更远一点，他于1842年拍摄的《树》，已经明显地接近了风光摄影的本体。画面中以疏朗的小树林为背景，而在梦境般幽静的气氛中浮出一株枝干奇异复杂展开的大树，造就了一种半透明的浸人无边宇宙之感，耐人寻味。此外他的《卡特林湖》（1844年），也有类似意境。摄影传入美国后，也立即在风景摄影上得到应用。波士顿牙科医生萨缪尔·贝米斯（Samuel Bemis，1789—1881）于1840年拍摄的银版照片《新汉普郡的农庄》（图2－7），一直被称为"摄影史上的重要之作"，这幅开阔的山川风景带有美国独特的荒蛮与幽静之感。当然，在摄影诞生地法国，从事自然风光摄影的人更不在少数。贝亚尔拍摄于1842年的《多洛兹路

图2－7 新汉普郡的农庄 贝米斯 摄(1840)

的开掘》，拍摄于1845年的《达莱门特广场》，以及拍摄于1849年的《巴黎》堪称人文风光与自然风光相结合的开山之作。

到了19世纪50年代，随着火棉胶湿版法的应用，野外风光摄影迅速提高了自己的基本素质，并出现了一批颇有建树的自然风光或都市风光摄影家，如法国摄影家路易·埃瓦德（Louis Evrard, 1802—1872）、安德烈·吉鲁（Andre Giroux, 1801—1879）、比松（Bisson）兄弟，意大利的科莫·卡纳瓦（Giacomo Caneva, 1800—1890），英国的约翰·迪尔温·李维林（John Dillwyn, 1810—1882）都取得了不小的成就。李维林于1855年因一组四张题为《运动》的照片，在巴黎获得了世界博览会的银质奖章。《云下的圣凯瑟琳的坦比港》就是这组照片之一，画面的开阔与精细显示出此时摄影术已经达到了完美体现自然与人文景观的程度。

在19世纪50－60年代的静态风光摄影上占有突出地位的是法国人居斯塔夫·勒·格雷（Gustave Le Gray, 1820—1882）。他在1850年前后，率先采用干蜡纸负像工艺，对卡罗式摄影法在欧洲大陆的传播起到重要作用。开始时他曾从事肖像摄影，但很快转入风光摄影，并在这一领域取得突出成果。1850年，勒·格雷成为"美术沙龙"平面艺术组中的第一位摄影家，1855年在世界展览上获得头奖，被誉为"在摄影各个方面成功的见证"。他于1856年拍摄的《海上的双桅船》（图2－8），采用的是比较原始的蜡纸成像工艺，但成功的控制弥补了技术本身的不足。画面是云朵变幻奇谲的天空，波光粼粼的海面，天宇深广，视野开阔，小小的双桅船以黑色轮廓居于画面中心，使这一静态的风光具有了强烈的人文气息。利用纯粹的逆光表现景物，这幅作品尚属第一次成功的尝试，因此一直被誉为早期自然风光摄影的"楷模之作"。他的另一幅海洋题材作品《高悬的日光》也有相似的效果。此外，勒·格雷还为法国历史古迹委员会拍摄了一大批濒临消失的法国古典建筑，留下了宝贵历史遗产的真面貌。

图 2－8 海上的双桅船
勒·格雷 摄(1856)

图 2－9 阿布桑贝尔的雕像
泰雅德 摄(1851)

图 2－10 吉萨金字塔
弗里斯 摄(1858)

7. 地志考察摄影与汤普逊、奥沙利文

19 世纪可以形象地称之为“发现的世纪”，西方世界运用自己在科学技术上的发现发明，极力地拓展着自己对世界的感性认知。摄影使这一感性得到了空前的延伸。人们已不再满足于法国的田园风光，美国的河谷景像，伴随着殖民活动和探险旅行的刺激，一种以反映异域奇丽风光和独特人文景观的地理考察摄影或称地志摄影应运而生，并为那个时代和世界历史留下了一大批不可再生的珍贵形象资料。

较早的地理考察摄影起自欧洲，以法国的弗雷克斯·泰雅德(Felix Teynard，1817—1892)、比松兄弟和英国的弗朗西斯·弗里斯(Francis Frith，1822—1898)为代表性人物。

泰雅德是法国的一位土木工程师，热衷于建筑摄影，1851—1852 年他来到北非，沿尼罗河而上，直至努比亚，拍摄了大量地貌风光，尤其是古代建筑。后来这些作品结集《埃及和努比亚》由巴黎古贝尔公司印刷出版。在此次旅行中拍摄的《阿布桑贝尔的雕像》(图 2－9)，巧妙地运用阳光照明，完整地展示了埃及雕像的面貌。特别是照片中运用明暗差别，极其清晰地展现了埃及古老象形文字神咒，更是具有强烈的神秘感和巨大的科学研究价值。

弗里斯是一位英国的专业地志摄影家，他运用已经趋于成熟的火棉胶湿版法和蛋白纸印相法，使摄影远足变得比较不那么不可思议了。1856 年到 1859 年，他多次到东方旅行，忠实而又富有创意地向欧美展示了东方独特的魅力。他的地志摄影已经不再是对异国风光和古代遗迹的简单照相，而充满了他作为一个普通英国人在完全陌生的环境中发现和感受的激情。他曾写道：“我对自己的照片比较自

信——半透明的阴影，美妙的中间调，哦，好眼力的公众！这座庙宇肯定胜过了巴别塔，它不仅'到达了天堂'，而且几乎遮住了整个天空的美景——这是美丽风景的基本特征。于是，我能干些什么呢？我一定要拍出那些水和尼罗河上的船……"他擅长表现异国情调但又忠实于原来的风貌，擅长表达自己的感动却又使照片显得沉稳凝重。他拍摄于1858年的《吉萨金字塔》(图2-10)具有代表性，前景开阔，但隐没于阴影之下，主体三座金字塔宁静矗立，阴阳交界之处，一头旅行者的马骡和席地而坐的人清晰突兀而富于寓意。

英国摄影师约翰·汤普逊(John Thomson，1837—1921)，是19世纪60年代最重要的地志摄影家之一，他曾深入亚洲地区，到印度、泰国、中国、缅甸、柬埔寨、越南等国家进行实地拍摄。汤普逊不像欧洲

图2-11 街头赌博 汤普逊 摄(1868)

其他摄影师那样热衷于异域自然风光，却以极大热情考察和拍摄了东方国家的社会生活，留下了一大批珍贵的历史文献照片。《街头赌博》(图2-11)就是汤普逊1868年摄于中国的照片。他还把自己在中国拍摄的二百多幅照片收集起来编成摄影专集《中国和她的人民》(China and it's People)，成为重要的历史文献。

除了泰雅德、弗里斯，这一时期欧洲地志摄影家还有爱尔兰人约翰·沙·史密斯(John Shaw Smith, 1811—1873)、旅居法国的美国人约翰·格林(John B. Greene, 1832—1856)、居住在黎巴嫩贝鲁特的法国人费利克斯·邦费尔斯(Felix Bonfils, 1831—1885)等，他们的作品主要反映了非洲和中近东的风貌与古代遗迹。到印度拍摄自然和人文景观的有英国人塞缪尔·波尼尔(Samuel Bourne, 1834—1912)，远赴日本的有费利斯·比托(Felice Beato)。

地理考察类摄影在美国的兴起始于19世纪60年代。一大批经受过南北战争洗礼的摄影家，以极大的热情投入了重新统一的美国的再发现和再开发事业。美国地志摄影具有浓厚的地理考察特点，富于科学精神和开发气氛。主要代表人物有蒂莫西·奥沙利文、威廉姆·贝尔(William Bell, 1830—1910)、约翰·希勒(John K. Hillers, 1843—1925)、卡尔顿·沃特金斯(Carlerton E. Watkins, 1829—1926)。其中威廉·吉利·杰克逊于70年代开始进行勘探摄影，他受美国地理版图勘探局的委托，深入待开发的美国西部地区，拍摄了大量震动性的地志照片。尤其是1871年在黄石河区域的摄影引起了举国上下的关注，终使黄石成为美国第一个国家森林公园。《科罗拉多大峡谷》(图2-12)，堪称杰克逊代表作之一。拍摄于1875年的《黄石》也具有同样的震撼力。

蒂莫西·奥沙利文(Timothy H. O'Sullivan, 1840—1882)，是较早进入也是成就最大的美国地质摄影家。他经历过内战，1868年9月作为美国政府"40平行测量队"官方摄影师进入西部广袤地区勘探和拍摄。到1874年，大约6年多时间，共拍摄一千多张西部照片，记录了

亚利桑那、新墨西哥、内华达、犹他及加利福尼亚诸州的几近原始的风貌。他的作品气势恢宏，充满强烈的自由气息和开拓精神，是典型的美国气派。摄于1868年的《金字塔湖》，水与石构成严谨的布局，宁静而有力。在摄影史上倍受赞誉的《古代废墟》(图2-14)，拍摄于奥沙利文1873年赴新墨西哥州的勘探考察途中。照片上部大部分被具有奇特褶皱的岩壁所占据，在岩石的交接处是古代建筑的遗址。遗址之下则是河床。照片不仅形象独特，构图奇异，视觉感受强烈，更重要的是透露出强烈的人文关怀。由于西班牙人的入侵而使美洲大陆固有文明遭受灭顶之灾的那种沉痛之感，深深地贯注于画面之中，使人不能不为之心动。

图2-12 科罗拉多大峡谷　杰克逊 摄(19世纪70年代)

在这个充满探索与发现的摄影初创期，还有一种曾显赫一时但后来几近被淘汰的事物，不能不提到，那就是立体摄影。人们早在摄影发明之前，就设想视觉立体的再现。摄影术诞生后，许多人便开始研究摄影画面的立体化。19世纪50年代，英国爱丁堡的戴维·布鲁斯特(David Brewster)和法国巴黎的儒勒·杜波斯克(Jules Duboscq)研究成功了立体照相机、观察器，立体摄影很快由欧洲传入美国，并受到欢迎。此后约40年间，立体摄影广为流行，在一些大都市甚至出现专门的立体摄影公司，如伦敦立体摄影公司、美国兰根海姆兄弟公司等，也产生过一些优秀的作品，但终因影像素质差、观看不便而在19世纪90年代逐渐退出市面。

在摄影初创期这20年中，摄影人也终于从散漫的个人摸索逐步走向比较有秩序的合作与联合。1851年，世界上第一个摄影协会在法国巴黎成立。1853年，世界上第一个得到国家最高当局支持的摄影团体“英国皇家摄影学会”(时称“英国伦敦摄影学会”)在伦敦成立，标志着摄影正式进入文化圈和艺术界。1854年开始在伦敦举办的摄影年展，逐渐成为世界性的文化活动。而1854年法国摄影家比松兄弟被任命为拿破仑三世的官方摄影师，则标志着摄影在社会上的地位已被官方认可。

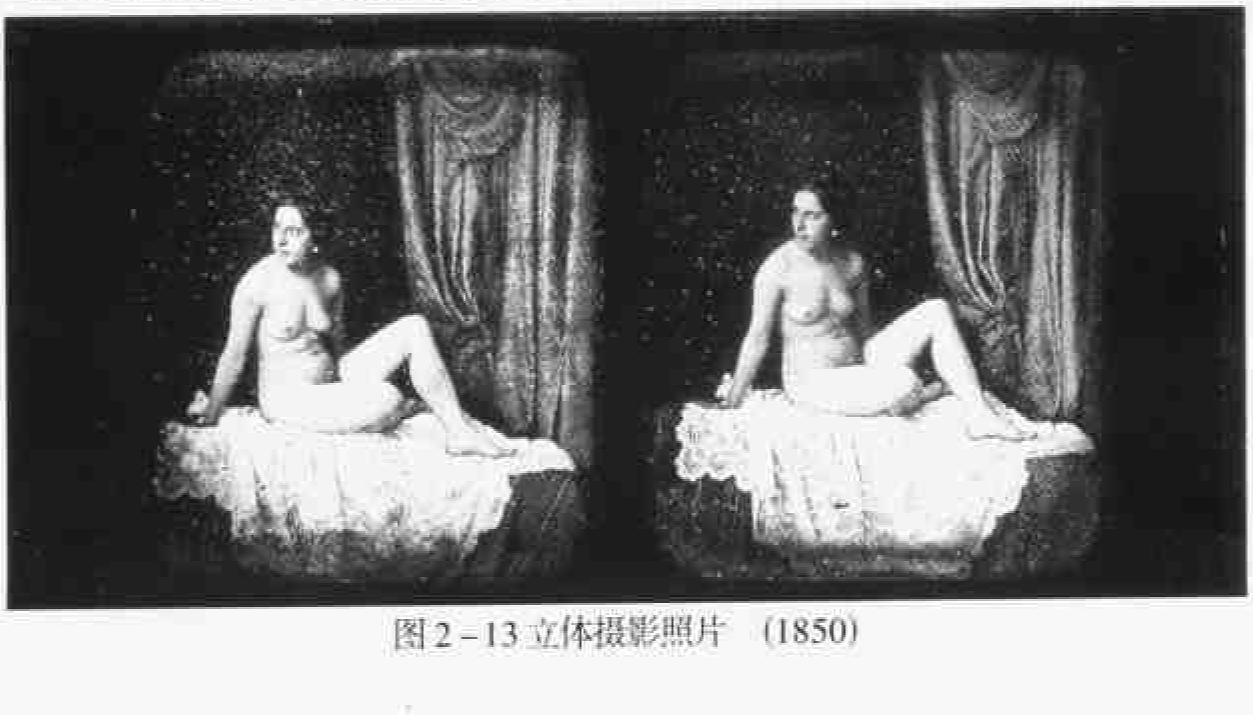


图2-13 立体摄影照片 (1850)

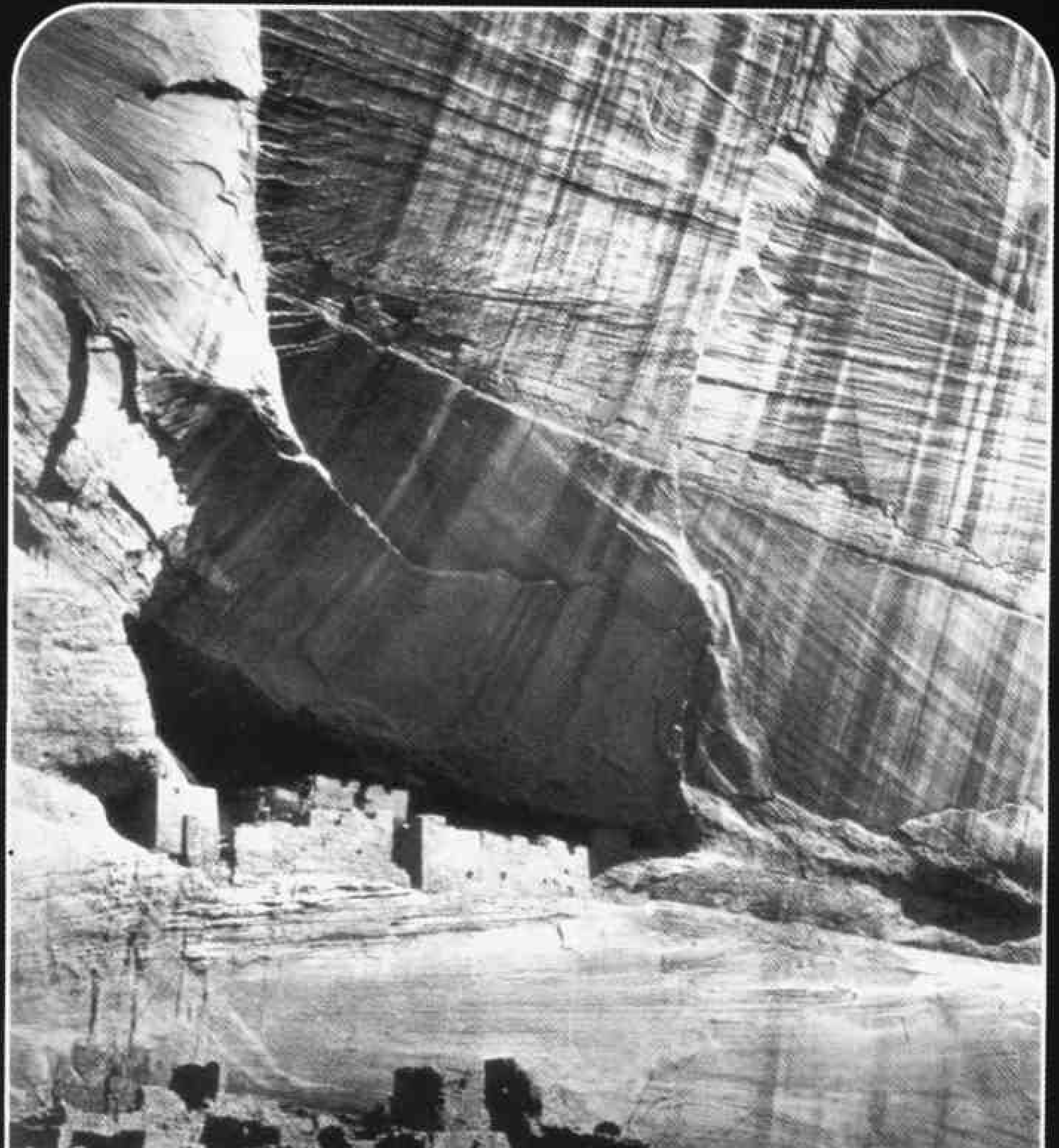


图 2－14 古代废墟　奥沙利文 摄(1873)

图 2－15 鼯鼠谷　罗伯特·豪利斯　摄(1855)

第三章

画意摄影的崛起

在摄影发展史上，有一种刻意追求绘画效果的创作方法在相当长的时期内产生过重大影响。对摄影的这段历程，人们褒贬不一。在整个 20 世纪大体上是有意忽视甚至加以贬损的。这主要是由于 20 世纪摄影观念的主流意识定位在瞬间摹写与片断纪实上，并始终处于摆脱传统美术阴影的主体化进程之中，因而对主动接近甚至刻意模仿绘画的摄影，自然会加以排斥。但是，历史的发展告诉我们，不论摄影与绘画在手段上有多大的差别，但它们反映的对象，创作的成品，并无根本区别。因而摄影与绘画在本质上是相通的，视觉感受上是相近的，相互渗透、相互融合是不可避免的，而且也并非如前一百年中人们所认定的那样不可接受。在数码介入摄影后，这一趋势更加明朗化了，摄影变得如同画笔一样随心所欲已成为不争的现实。至此，给早期开拓美术化照片的画意摄影以应有的历史地位也就是顺理成章的事了。

摄影术诞生于 1839 年，距今不过一百六十余年的历史，相对于

有悠久历史的绘画而言，在平面造型的方式方法、表现语汇等方面，自然有许多可资借鉴甚至直接取用之处。早期的摄影家在创作追求与作品风格上受到绘画的影响是不奇怪的。当19世纪40年代，摄影家首次用镜头对准外部世界时，绘画界早已有许多现成的规范和审美定势，对于无所凭藉的摄影家来说，这些规范和定势是他们安顿被摄对象和组织照片画面的可靠途径。1851年到1853年，是画意摄影的萌动时期，从塔尔博特开始，欧洲风景画的传统就浸入了风光摄影，到法国摄影家卡米尔·西尔维(Camile Silvy)那里，这种运用风景画的审美风范创作风光照片的技巧已很娴熟了。他的《法国休斯溪谷》(1858年)(图3-1)与同时代任何名家的风景画相比也已并不逊色了。但是，真正的画意摄影还不是从风光开始，而是从直接模仿绘画的大本营——情景场面绘画揭开自己的序幕。

图3-1法国休斯溪谷　卡米尔·西尔维 摄(1858)

8. 情景画意摄影与雷兰德

当摄影已经能轻而易举地拍摄人本身时，关于人的精神生活和内心世界的主题立即成为摄影师们关注的主题。这些内容一贯是神话、宗教乃至古典绘画的禁脔，这时带有笨重拍照车冲晒器具的摄影师闯来了。假如神话、宗教、古典绘画主要借助想像，那么这时摄影家便在想像之外加上活生生的人。他们采用绘画的前期手法，从神话、宗教经典中选取合适的题材，用素描绘制草图，按草图布置场景，挑选人物模特，并像戏剧表演一样反复排练，然后一次拍照完成，或多次拍照后叠放、拼贴而成最终的成品照片。这一创作方法，从 1840 年法国人伊波利特·贝亚尔的《一个被溺死的人》就已萌芽，至英国作品《地理课》等已初步成型，后为许多摄影家尝试使用，出现了不少传世照片。当然，要说到情景画意摄影，其实也可以说整个画意摄影的真正开拓者，还要数奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德(Oscar Gustave Reilander, 1813—1875)。

雷兰德是一位在英国工作的瑞典人，画家，1853 年起开始钻研摄影。他将绘画的构图方式、表现手法、创作原则移植到自己的摄影创作之中，开拓了充分展示美术特色的摄影道路。他重视画面的具体情景气氛和人物的内心冲突，带有强烈的寓意性和宣泄性，同时完全保持画面的结构稳定、均衡和带有明显古典意味的体量和谐。雷兰德较早的作品是拍摄于 1855 年的《玩耍》(图 3－2)，已可以明显看出情景画意的倾向。摄于 1857 年的《流浪儿》，是雷兰德作品中摄影意味较浓的照片，但其中强烈的情景感触仍十分突出。同年拍摄的《喂猫》(图 3－3)则显得比较活泼。拍摄于 1860 年的《艰难时世》也有明显的油画气息，无论是有意布置的小道具蜡烛、水杯，以及背景中卧床的

母子，都是按传统绘画的布局安顿的，而拍摄主体男人的姿势明显地流露出雕塑的常见形态。这三幅画意照片题材是现实的，方法却是传统绘画的，这常为后人所诟病，其实，作为19世纪那个真正的"艰难时世"，贫困与无望正像这几幅作品所透露的那样，决不是转瞬即逝的，相反，是沉郁、滞重、几乎永久不变的。用自身趋于永恒的传统绘画手法恰如其分，可以说是匠心独运。1857年，雷兰德在英国曼彻斯特艺术珍品展览会上展出了他的代表性摄影作品《人生的两种选择》(图3-4)，这帧画幅为31×16英吋的照片立即引起了轰动。画面模仿著名画家拉斐尔的名画《雅典学派》，但其中人物全由真人模拟。照片具有强烈明晰的情景特色，以著名建筑为背景，两个年轻人开始了自己的人生冒险，一个听从右边裸体美女的召唤，进入了淫佚、放荡的世界，另一个则保持清醒，走向虔诚、正直的生活之路。居中的长者，则是神圣仲裁的化身。这幅照片采用16个以上的专业模特分别拍摄，得到30张底片，在两张相纸上叠放，耗时数周，才得以完成。从技术上看，这幅照片是天衣无缝，无可挑剔的，它证明摄影的表现领域是不受镜头、拍摄地点、对象以及冲洗工艺、材料限制的，如同绘画一样，它可以表现任何题材、任何对象。它也可以如同小说、戏剧、绘画一样按艺术固有法则创作，并达到最高的审美境界。这幅《人生的两种选择》也预示了摄影在长远的

图3-2玩耍　雷兰德 摄(1855)

将来必将融入人类掌握与传递信息，交流内心体验的总的媒介之中。照片在展出之后，反响强烈，且相互对立。一些人攻击雷兰德，指斥他的照片"淫秽"，对此雷兰德并没有再次重复照片中已有的道德寓意，他只是强调"展现摄影可塑性"，并认为自己的作品"与预期的来自国外的作品同样有竞争力"。当然，对于描绘裸体的艺术早已习惯的欧洲文化圈，这些指责并不会发生很大影响。倒是照片的精致画面与深刻寓意使人们赞不绝口，伦敦摄影学会创始人之一罗杰·芬顿（Roger Fenton）发表看法认为雷兰德的照片是"一个雄心勃勃的开始"。而一贯热衷于艺术的英国维多利亚女王，分外青睐于照片雍容华贵、宏大细腻的典型"维多利亚风格"，便出资为自己的丈夫阿巴特公爵购买了下来。雷兰德在画意摄影上的开拓之功，使他赢得"艺术摄影之父"的美誉。

图3-3喂猫
雷兰德 摄(1857)

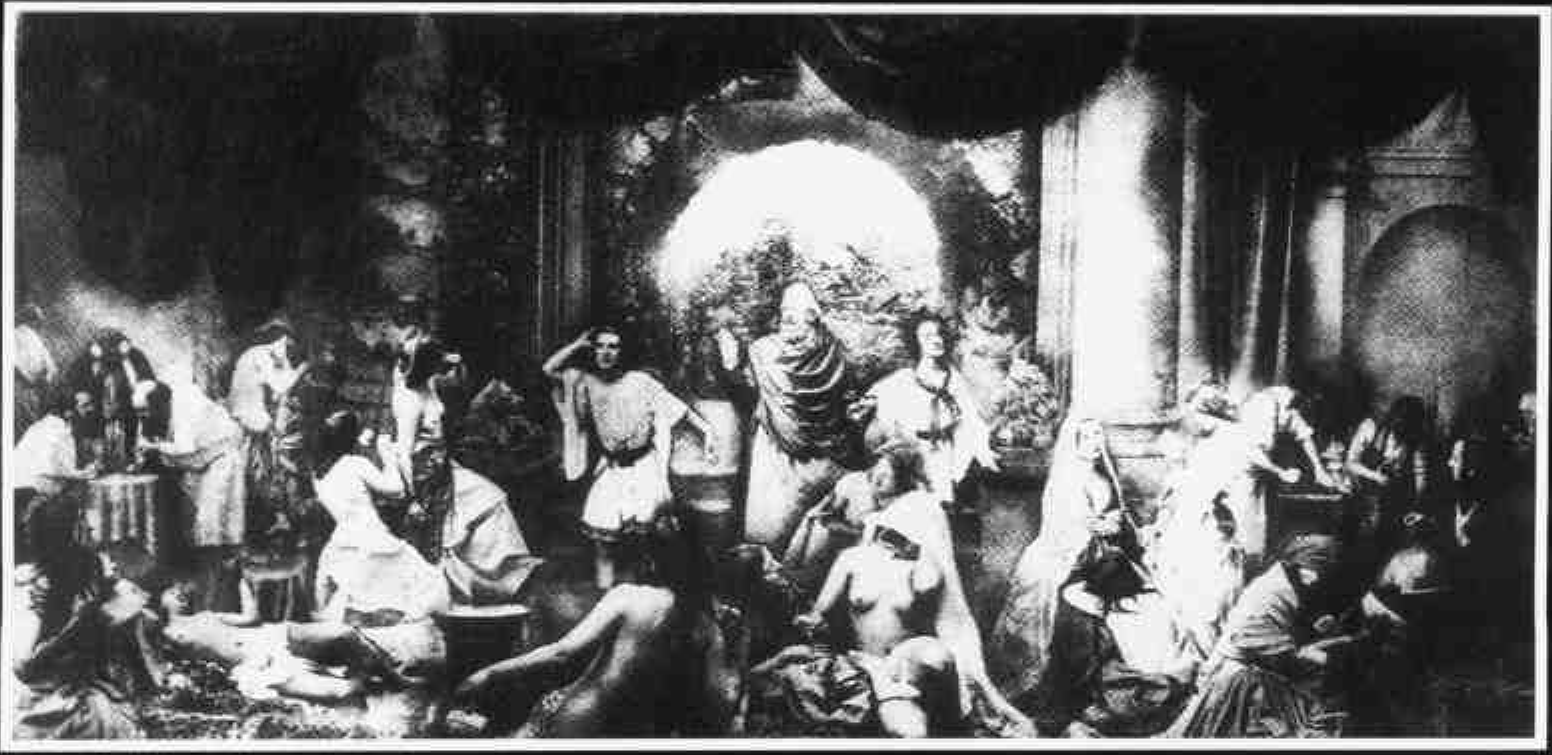


图3－4 人生的两种选择
雷兰德 摄(1857)

图3－5 唐·吉诃德在他的书房
威廉·莱克·普瑞斯 摄(1855)

9. 风俗画意摄影与罗宾逊

情景画意摄影在雷兰德手中成为"高雅艺术"，但由于场面的虚幻性而引起普遍的疑虑。人们无法确定照片人物的情感或情绪的来源与去向，这减低了作品的感染力。画意摄影的后继者再次转向传统美术，甚至戏剧，于是"情节"进入了摄影。与"情景"不同的是，"情节"强调照片场景的戏剧化结构，强调照片场面的时空广延性，也即照片内容作为一个完整故事的过渡性场面，由此使照片变得具有充实的叙事性和浓厚的戏剧性。这种以戏剧性手法表现情节故事的画意摄影在平面形式上也遵循同时代的基本绘画规范，并一再重复绘画惯用的神话、宗教题材，有的也选用文学、戏剧名著的故事为画面提供情节。比如英国人威廉·莱克·普瑞斯(William Lake Price)，水彩画家，1854 年从事摄影后，便擅长于使用名著故事作为情节来源，拍摄时借助化妆、导演和舞台场景构成充满戏剧感的画意照片。《唐·吉诃德在他的书房》(图 3－5)摄于 1855 年，袭用西班牙文学名著《唐·吉诃德》人物、情节，并富有想像力地布置了环境，照片具有典型的画意风格。在 1857 年英国曼彻斯特艺术珍品展览中，为英国皇室艾伯特王子购买。

亨利·佩奇·罗宾逊(Henry Peach Robinson, 1830—1901)是情节画意摄影的集大成者。他是英国人，画家，后转而从事摄影，19 世纪 50 年代就已经引起广泛注意。他继雷兰德之后，专注于画意摄影的实践，1860 年他在《英国摄影杂志》上发表题为《合成不是拼凑》的文章，坚持多底合成照片的主张。他表示艺术必须"为真挚的人们提供有思想的作品"，并主张"主题必须是想像出来的，想像才是艺术"。对于当时流行的人像和风光摄影，罗宾逊持保留态度，而对于"不断出

现的'绅士肖像'和'无人的风景'这样陈腐的照片"则表示失望。不过对于雷兰德的情景式画意摄影他也感到不满足，因为情景的随意与单薄使他觉得缺少表现力。他将"情节"引入自己的创作，以荷兰风俗画为照片的基本样式，进行创作实验，并获得了很大的成功，因而罗宾逊式的画意摄影又被称为"风俗画意摄影"。1858年，罗宾逊的代表作《弥留》(或名《消逝》)(图3-6)问世。这是一幅弥漫着19世纪浪漫主义感伤情调的情节性作品，故事是完全想像的，画面表现一个少女即将离世，一家人的哀痛之情。画面上四个人物，身姿形态各不相同，但相互和谐，共同营造了一种挽歌般的伤感氛围。照片采用先分别摄制5张照片然后按设计构图加以拼接，再翻拍放大的方法拍成。由于照片戏剧化的情节设置，以及人物、背景舞台化的结构，使照片同时兼具摄影、绘画和戏剧的效果，形成独特的表现力。同时，场面、人物造型十分接近生活，确有风俗写真的特色。正因如此，《弥留》为英国皇室艾伯特王子作为珍品购买收藏。此后，他摄于1856年的《黎明和日落》，1861年他根据丁尼生同名诗拍摄的画意照片《夏洛特女士》，也有相似的效果。后来，人们开始挑剔罗宾逊这类情节风俗照片，主要是批评照片由于角色模特分别拍摄，后期拼贴，造成一个画面内光线来源不一致，画面透视遭破坏等。显而易见，这些批评是很狭隘的，是完全基于同一镜头瞬间曝光的角度进行的。这只是即将形成的摄影排他性观念的预演而已。这些批评不足以掩盖罗宾逊情节风俗画意摄影的巨大成功和开拓意义。

罗宾逊从事摄影30年，获得过上百次的摄影奖，到他从事摄影的后期，便较少在摄影中过度依赖情节和故事，但画面仍然充满了19世纪风俗绘画的气息。1862年，他的作品《把五月带回家》备受推崇。1864年作品《秋》(图3-7)，再次出现罗宾逊早期摄影风格，这幅由多底合成的画意照片，情节虽退居其次，但浪漫主义的气质和风俗主义的画风却更形强烈了。照片以乡间溪谷的秋景作为情境，选择的人物，从神态到服饰都充满乡村生活的气息。从几位女子携带的禾谷

上，我们可以明确地领会到秋收的喜悦和紧张劳碌后的放松。尽管照片是画意的，但场面已相当接近生活，情景人物也开始透露出几许写实的意味了。

罗宾逊不仅是一位成功的艺术摄影实践者，也是一位杰出的摄影理论家和活动家。1869年他出版《摄影的画意效果》一书，深入地阐述了摄影艺术的基本原理，他指出："摄影家一定要有丰富的情感和深入的艺术认识，方足以成为优秀的摄影家。摄影术的继续改良和不断发明，无疑会启示出更高的目标，足以令摄影家更能自由发挥；但技术上的改良并非就等于艺术上的改进。因为摄影本身无论如何精巧完备，还只是一种引领到更高目标的手段而已。"这种看法应当说已远远超出于画意摄影的范畴，对摄影的发展是一种超越时代的真知灼见。1884年，罗宾逊又发表《照片的构图方法》一书，对二十余年画意摄影的实践做了系统的总结，提出了一些可资借鉴的创作方法，使画意摄影有了自己比较完整的理论体系。

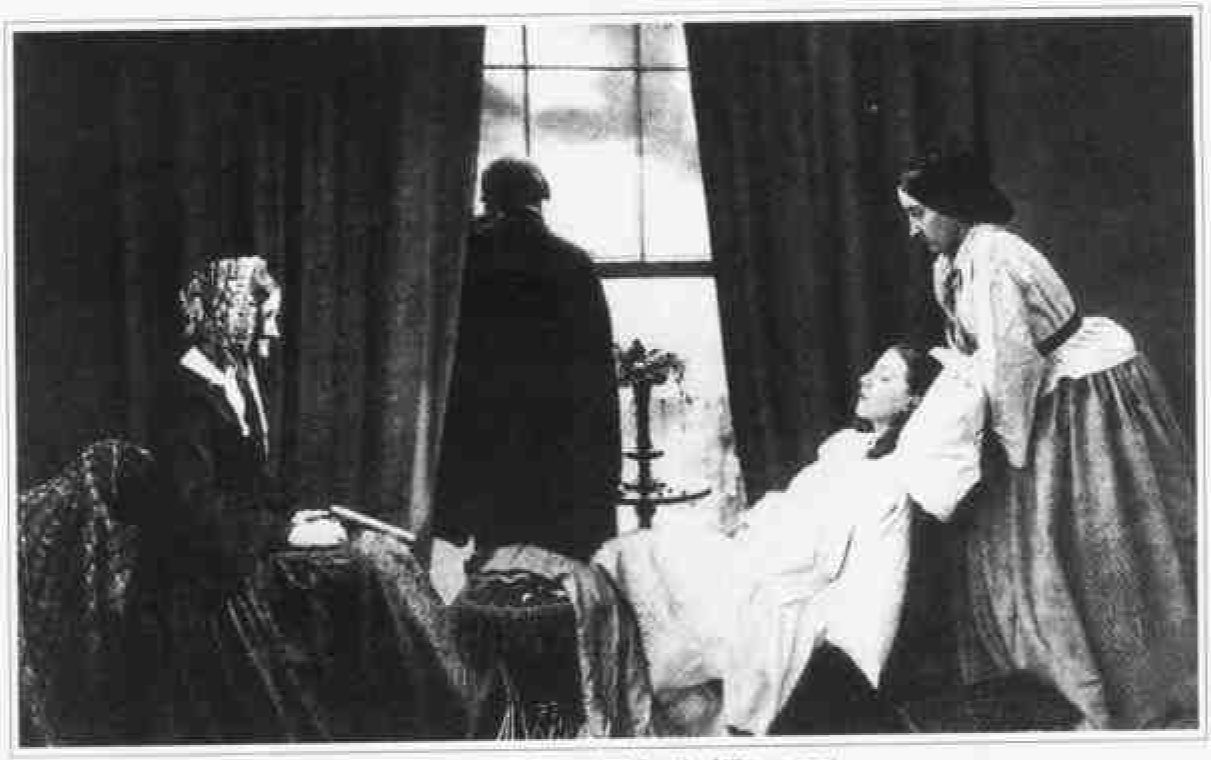


图3-6弥留 罗宾逊 摄(1858)

图3-7 秋　罗宾逊 摄(1864)

①|②
③

图3-8 裸妇　佚名 摄(1840)

图3-10 习作　克罗尼 摄(1850)

图3-12 裸体　佚名 摄(1870)

10. 画意人体摄影与画意静物摄影

人体摄影几乎与摄影同时诞生，一帧题名为《裸妇》(图 3-8) 的照片被认为拍摄于 1840 年，即摄影术诞生的第二个年头。但是人体摄影的特殊性使摄影师们很快遇到困难，那就是虽然人体照片与裸体绘画画面效果相似，但前者画面模特都是真实的人，而后者只是形体类似，与真人总有不完全相同之处，于是道德樊篱、风化界限便困扰着摄影师。摄影师们当然不会甘心将这块领地永远让给画师，于是他们开始寻觅出路，很快他们发现，其实事情很简单，只要使拍出的人体照片酷似古典或当代绘画大师们的作品，以艺术的形式感适当地减少或冲淡人体的固有色情成分，问题就迎刃而解了。所以从 19 世纪 50 年代，人体摄影就悄然地在画意追求的纱幕之下发展起来。

图 3-9 人体　佚名 摄(19 世纪 50 年代)

也许由于人体摄影带有一定的私密性，它便在一次只允许一人观看的立体摄影中首先起步。立体摄影观看时须借助特制的观察镜，由于成像重叠造成视觉立体感，这同时也降低了它的清晰度，这种无法避免的模糊反而成了人体照片天然的纱幕。因而立体人体摄影虽有比较鲜明的轮廓，明暗对比，但影像粗糙，缺少

质感。《人体》(图 3－9)，是 19 世纪 50 年代初期，立体摄影的作品，其形体可谓表现得相当有美感，但作为照片，层次、细腻上都显得比较初始。

直接观赏的人体摄影也于 19 世纪 50 年代初兴起，H·克罗尼的《习作》(图 3－10)拍摄于 1850 年，是较早的纯粹人体摄影。可以明显地看出，克罗尼已完全领会绘画人体的各种表现方法，无论女模特的姿式、形态、神情，乃至背景的处理，都酷似安格尔的新古典主义绘画。丢留拍摄于 1855 年的《女奴》则很容易让人想起《浴女》等画作来。

图 3－10 裸体研究　杜瑞尤 摄(1854)

《裸体研究》(图 3－11)是法国摄影师杜瑞尤的作品，拍摄于 1854 年，他的一系列人体摄影原本只是提供给画家作画时进行构图和勾画轮廓时进行参考比照用的，所以这些作品讲究线条、轮廓，明暗对比强烈，但都缺少细腻用光和质感表现。前面提到的雷兰德是画意人体摄影的集大成者，除《人生的两种选择》大量使用了裸体模特之外，还拍摄了不少单纯人体照片，比如《人体》拍摄于 1857 年，使用了完全背面的人体姿态，照片的力度和美感相当强烈，而线条的柔滑，轮廓的完整，背景的处理又都充溢着新古典派绘画的神韵。到了 19 世纪 60、70 年代，画意人体摄影在用光上便趋于精微细腻，表现力也就更强了(图 3－12)。这种画意人像摄影风格后来被社会接受，一度相当流行，直至 20 世纪 20、30 年代仍有所发展。这种介于雅俗之间的画意风格"美女裸体"摄影，从摄于 1920 年一幅佚名作品(图 3－13)就可

图 3－13 维多利亚风格的裸女照　佚名 摄(1920)

见一斑。

静物、闲适小品一直是西方绘画的重要门类，摄影向绘画靠拢，静物和小品就不可避免地成为摄影师们创作的题材。其实，被正式认定的世界上第一幅照片，即达盖尔的《工作室一角》就是十足的静物摄影。此后这类创作始终接续不断，比如塔尔博特 1844 年拍摄的《瓷器》(见第 15 页插图)、贝亚尔 1842 拍摄的《羽毛及其他》(图 3 - 14) 等都属于早期静物照片。而塔尔博特拍摄于 1843 年的《打开的门》，以及贝亚尔拍摄于 1845 年的《花园小景》，又可谓开小品摄影之先河。到了 19 世纪 50 年代静物与小品摄影明显地转向画意风格，比如 H·克罗尼拍摄于 1853 年的《洗衣妇的平静生活》(图 3 - 15)，H·I·塞克拍摄于 1855 年的《花哨的小商品》，A·布朗拍摄于 1855 年的《静物》和查尔赫斯·安波里 (Charhes Aubry, 1811—1877) 拍摄于 1864 年的《静物》(图 3 - 16)，无论从构图上、细腻程度上都接近甚至超过同时代的同类绘画了。在这一时期里，静物与小品创作上比较杰出的是英国摄影家，伦敦摄影学会副主席罗杰·芬顿 (Roger Fenton, 1819 - 1869)。他的静物作品以水果和花卉作为主体，配以光芒闪烁的玻璃器皿，风格华丽，极受英国上流社会欢迎。拍摄于 1858 年的《静物》(图 3 - 17)，画面可谓琳琅满目，光采照人，其精巧的构图，丰富的纹理，足以与荷兰静物画相媲美。在法国，这种品位高贵、制作精美、艺术性很强的画意小品，更为流行。评论家卡斯塔纳里 (Castagnary) 1863 年曾说，当时的巴黎正流行静物，它在沙龙中就像啮齿动物一样繁殖着。①法国诸多摄影家中，以阿道夫·布朗 (Adolphe Braun, 1811 - 1877) 的作品最受欢迎。《鹿和野禽静物摄影》(图 3 - 18)，是布朗于 1865 年拍摄的，他以奇异的方式将猎获的鹿、野禽及打猎用具组合在一起，使静物显得极其独特而豪华，犹如路易

---

①参见伊夫·杰夫里《摄影简史》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002 年版，第 47 页。

①	②
③	④
⑤	

①图 3－14 羽毛及其他　贝亚尔 摄(1842)

②图 3－15 洗衣妇的平静生活　H·克罗尼 摄(1853)

③图 3－16 静物　查尔赫斯·安波里 摄(1864)

④图 3－17 静物　罗杰·芬顿 摄(1858)

⑤图 3－18 鹿和野禽静物摄影　阿道夫·布朗 摄(1865)

十五宫廷狩猎画家让·巴布蒂斯特·乌德里（Jean - Baptiste Oudry）受人欢迎的18世纪风格绘画的摄影版。这种追求画意的静物、小品摄影风格此后一直延续下来，成为画意摄影最为绵延悠长的支脉之一，直到20世纪末，仍有许多摄影家乐此不疲。

早期画意摄影作为一种倾向于古典审美的流行时尚，大约在19世纪80年代逐渐退出主流摄影。在这个时期，画意摄影受到了来自摄影圈内外的种种非难，其中最直接的是自然主义摄影倡导者爱默森，他曾断言摄影“跟着绘画跑允其量是个奴婢，而不会成为主人”。后来现代摄影的开拓者们为追求新的表现手法，也曾以背叛画意风格作为自己的脚踏石。但这并不意味着画意摄影的方向错了，也不意味着世界上就此没有了画意摄影。其实，它只不过是完成了自己在摄影发展史上一定时期内必须肩负的导向使命，退居摄影日常创作的领域而已。此后，一个多世纪，仍有不少摄影家痴迷于画意摄影，执著于拼贴叠放合成照片的创作方法，并不时有杰出作品在各国乃至世界性的评比展览中摘冠夺桂。应当肯定的是，19世纪中后期的画意摄影极大地拓展了摄影的表现领域，丰富了摄影的表现手法，将想像与创造引人摄影，从而为摄影多元化的发展道路做出了重要的贡献。其实，画意摄影作为摄影创作诸种手法的一种，在以后的延续与发展中并不以是否与某种形式的绘画相仿为惟一界限，而是视其创作的重点是表现事物自身，还是艺术创作自身。凡是强调摄影家创作因素的摄影，几乎都可以称之为画意摄影。对这一点，现代摄影开拓者斯蒂格里茨曾说：“画意摄影不是艺术的陪衬，而是表达个人的一种独特感受。”当这种独特感受以一种独特的艺术形式在照片上展示出来时，“画意”是不可避免而且必然是弥足珍贵的。

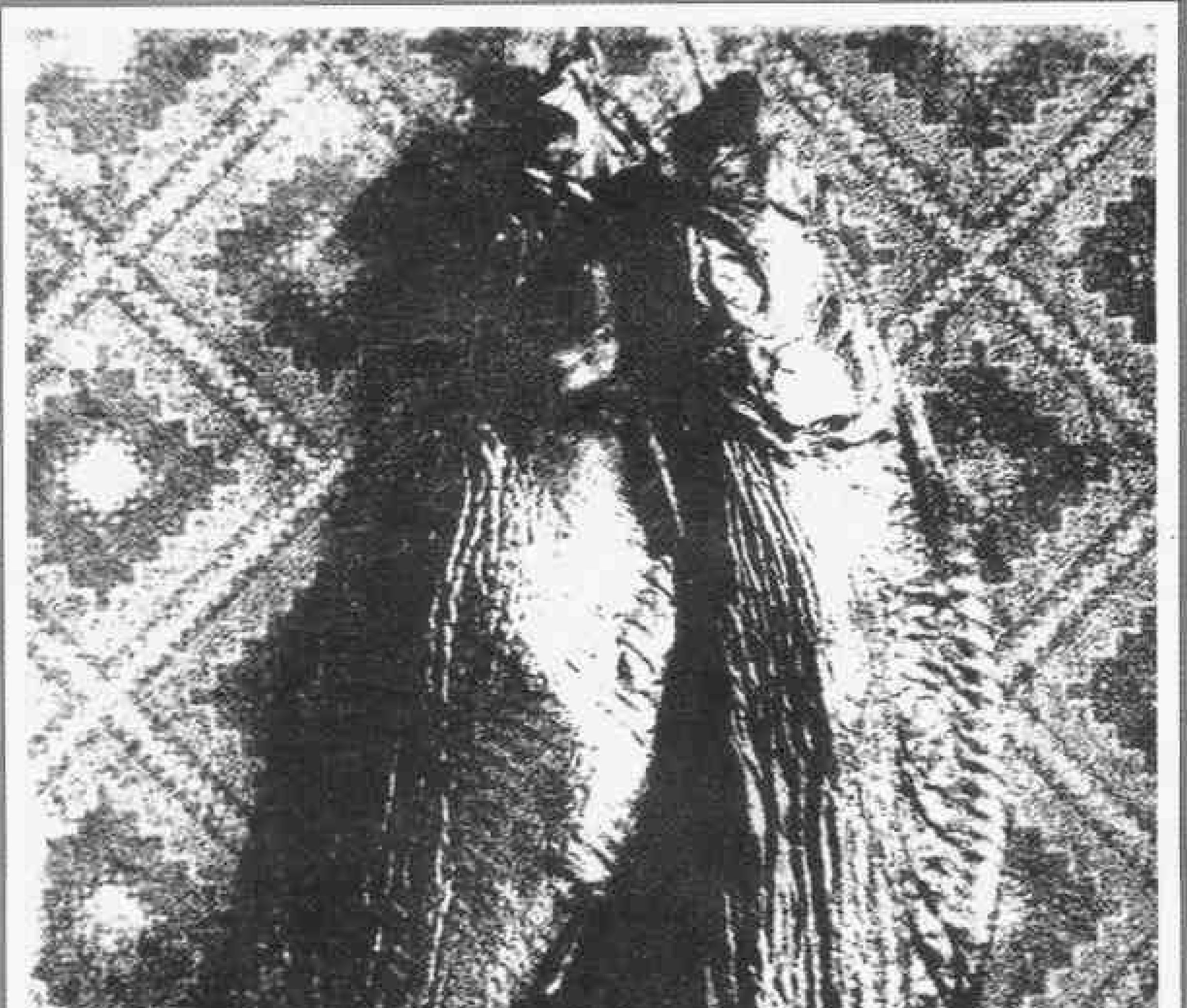


图3－19熏鲱鱼　H·塞克　摄(1865)

第四章

摄影的第一个"经典时代"

几乎与画意摄影同时或稍后的时期，作为主流摄影的发展轨迹，人像摄影和人物活动摄影这两大主干线取得了长足的进展并出现了堪称经典的著名摄影家和摄影作品。这一时期大约起始于 19 世纪 60 年代中期，直至 80 年代末。它与画意摄影的崛起共同构筑了摄影"经典"大厦的第一块基石。

11. 人像摄影与卡梅伦、纳达尔

19世纪60年代，摄影已经相当普及，尤其是商业性应用，已经遍及全世界，不仅欧美风行，连亚洲、非洲也都有面向公众服务的照相馆营业。商业性服务最核心的业务就是人像，普及的人像摄影使肖像由贵族的城堡、沙龙走向普通民众之家，也使肖像从画家的禁脔变为照相匠人的身边小事。于是，在人像摄影业内，针对照片的素质展开了竞争。早期生硬呆板的照片以及随后大量制作的"名片照"很快因素质太低失去顾客。而画意人像也因不能很好体现被拍人物个性且外观形式千篇一律而不能成为商业主流。于是，注重表现人物内在气质和个性特征的艺术人像逐渐跃居主导地位。人像摄影的艺术化，形式已退居次要地位，而精神的追求得以彰显。与较早的银版人像，同期的画家人像相比，这种艺术化人像已经洗脱了繁复绮靡的外在装饰，画面显得自然清朗。光线变得具有主导地位，也更有描述功能了。但变化的核心是对人物本身的表现。艺术化人像摄影不再把拍摄对象作为自己的实验品，津津乐道于摄影师为他们塑造的外观形象，相反，摄影师开始针对每一个不同的拍摄对象，体会、理解被摄人物的人生历程、

图4-1 罗伯特·E·李将军
马修·布雷迪 摄(1865)

图4-2 林肯
亚历山大·加德纳 摄(1865)

品位气质、精神境界和思想感情，并找到他们最能流露这一切的完全个性化的姿态、表情，将它们固定于照相底片上，变成了人物精神世界和个性外貌永恒的居所。在人像摄影这种内心化和个性化的探索历程中，出现了一大批优秀摄影家。较早的美国摄影师马修·布雷迪（Mathew Brady，1823—1896），以记录美国南北战争实况著称，但他的人像摄影也很突出。他的人像已明显地摆脱早期摄影的滞重呆板，表现的核心已集中于人物的气质和境界。他曾为美国许多名人拍过肖像，如诗人沃尔特·惠特曼、作家马克·吐温，以及亚伯拉罕·林肯总统等，他的人像作品在国际摄影展览中多次获大奖。1865年他为谢尔曼将军和罗伯特·E·李将军(图4-1)各拍过一张照片，这两幅作品很能代表人像摄影风格的明显转变。同一时期，亚历山大·加德纳的人像也有类似风格，《林肯》(图4-2)是加德纳于1865年南北战争期间拍摄的，这一作品对林肯平易质朴人格的绝佳表现，使美国人民大受感动，作者也因此享誉摄影界。此外，法国人艾蒂安·卡尔雅（Etinenne Carjat，1826—1906）在人像摄影艺术化的道路上，也有杰出的表现。他的人像作品，更专注于表现人的精神世界，即使一百多年之后的今天看起来，仍然具有巨大的穿透力。《查理斯·波德莱尔》(图4-3)，拍摄于1865年，是卡尔雅的代表作之一，照片中的诗人是诗集《恶之华》的作者，也是整个现代派思潮的始

图 4－3 查理斯·波德莱尔　艾蒂安·卡尔雅 摄(1865)

作俑者，当你从照片上接触他那逼人的目光时，立即会被诗人那颠覆世界的才气所震慑。当然，从历史的角度看，人像摄影艺术化的代表性作家应当是卡梅伦和纳达尔。

朱丽娅·玛格丽特·卡梅伦（Julia Margaret Cameron，1815—1879），英国人，是一位从业余摄影起步而大器晚成的摄影家。她48岁生日时，女儿将一架照相机作为生日礼物送给她，从此，她才开始尝试摄影，在短短十余年摄影探索中却取得了巨大成就，她的创作堪称19世纪摄影“古典”时期的一座高峰。英国著名摄影理论家伊安·杰夫里写道：“尽管同时代的人对卡梅伦的作品存有疑虑，但它们还是被挑选出来作为摄影史上的里程碑。”[①]所谓“同时代人的疑虑”主要是来自卡梅伦的摄影对充分聚焦、影像清晰不过分留意。卡梅伦完全专注于被拍对象的内心世界，对人物的内心气质、精神品位和画面的雍容和谐十分考究。这使卡梅伦的人像带有几分画意摄影韵味，但她的照片没有画意摄影那样浓厚的装饰气氛，已经具有了艺术人像的清新格调。卡梅伦自己说过：“哦，人把心灵敞开多好啊。”这正是她所有人像摄影最高的追求，让人的心灵与外在形貌同在，并展示给每一个愿意接近的人。她的这种探索是持久不懈的，1886年，

图4-4 侄女朱丽娅·杰克逊 卡梅伦 摄(1867)

①伊安·杰夫里：《摄影简史》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年版，第40页。

图4－6"叫我跟从，我就跟 从；让我去死"
卡梅伦 摄(1867)

图4－5妇女头像　卡梅伦 摄(1867)

图4－7天使　卡梅伦 摄(1870)

一位女艺术家写道："她似乎渴望人们把她当作一位不属于普通摄影师的艺术家。实际上，她是摄影界的号手。"这种评价是很中肯也很有见地的，卡梅伦的确是摄影史上第一个经典时期的号手，她引领19世纪70年代的"古典摄影"向即将来临的"现代摄影"迈步前行。当然，她只能在技术与时代思潮的可能之下前行，这表现在她的作品残留的画意痕迹和对摄影瞬间性的固执反对上面。卡梅伦的《侄女朱丽娅·杰克逊》(图4-4)，摄于1867年，还有比较明显的画意韵味。但同年拍摄的《约翰·赫谢尔爵士》和《妇女头像》(图4-5)则比较有卡梅伦风格了，明显的虚焦和鲜明的神情构成了矛盾而又有力的视觉形式。至于1867年拍摄的《"叫我跟从，我就跟从；让我去死"》[1](图4-6)，虽然是一幅人像，但却灌注了更多的情感，并用戏剧化的关于爱与死的冲突将人的感情推向极致。这种冲突导致了人性的扩展与趋向永恒。而这一切正是卡梅伦夫人一贯追求的。卡梅伦的群体人像很注重人物之间的和谐，带有比较浓厚的画意情调，《天使》(图4-7)拍摄于1870年，从模特的选择，到姿态表情，都体现了一定的古典画意审美特色。

纳达尔，本名是加斯帕尔·费利克斯·图尔纳雄（Gaspard Felix Tournachon，1820—1910)，法国人，纳达尔是他的笔名。纳达尔多才多艺，是漫画家、记者、小说家，作为摄影家还开办照相馆，1874年曾为印象派举办第一届画展。他1858年乘热气球拍摄巴黎，首开空中俯拍鸟瞰摄影之先河，又于1886年对一位老化学家切费瑞尔作摄影专访，首开专题摄影报道之先例。纳达尔的生活经历也很丰富，他曾为巴黎左翼出版物《科西嘉撒旦》撰稿，被警察局视为"危险分子"，1848年曾参加波兰军团，又当过特工。1854年出版《纳达尔伟人祠》，以平版印刷巴黎当代文人漫画像300幅，其中不少漫画是以他拍摄的肖像为底稿的。

---

①题目来自艾尔弗雷德·丁尼生《赞美吾主》。

图4－8 莎娅·伯恩哈德　纳达尔 摄(1865)

纳达尔的摄影活动最旺盛时期是1854年到1870年之间，以人像摄影为主。他的人像摄影拍摄的大都是社会上的知名人物，如杜米埃、马奈、库尔贝、米勒、柯罗、多雷和居伊斯这样的画家，以及诗人作家波德莱尔等。纳达尔是法国人像摄影的第一位"经典作家"，他已经领悟到即将来临的摄影现代期最核心的观念和灵魂——"瞬间"的意义，在这一点上他跨越了同时代英国人像艺术的代表卡梅伦始终没有越过的门槛。1856年，纳达尔说过："对拍摄对象精神的攫取——一瞬间的理解让你与拍摄对象之间有了交流，让你能了解这个人……（让你产生）一张令人信服而和谐的照片，一张熟悉的肖像。"[①]这段话的意义在于它说明纳达尔已经掌握了摄影的两个基本观念：精神和瞬间，正是这种领悟使纳达尔的人像充满了活力。这种活泼精神来自于人物活跃的内心世界，也来自于他们那充满

①转引自伊安·杰夫里：《摄影简史》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002年版，第41页。

冒险的实践感受。伊安·杰夫里对此有精到的评论:"(纳达尔人像中的人物形象)与卡梅伦夫人充满着出色梦想家的伟人祠迥然不同。他随手拍下的巴黎名人看起来都是积极的行动主义者。"《莎娅·伯恩哈德》(图4-8)是纳达尔早期代表作,无论人物与构图均有"古典"时期的残存韵味。而他于70年代拍摄的《乔治·桑》(图4-9)和《威尔特·李·杜》(图4-10)则具有典型的纳达尔人像风格。照片简洁、洗练,人物鲜明突出。乔治·桑作为法国文学巨匠是为人熟知的,这幅照片对乔治·桑那种丰富、博大充满浪漫气质的内心作了极为有力的表现,凡是接触过乔治·桑作品的读者,一定会认为心目中的作者恰好是摄影家用相机表现出来的这个人物。从纳达尔传世作品持久不衰的魅力来看,他的确不愧为世界摄影史上具有经典地位的摄影大师。

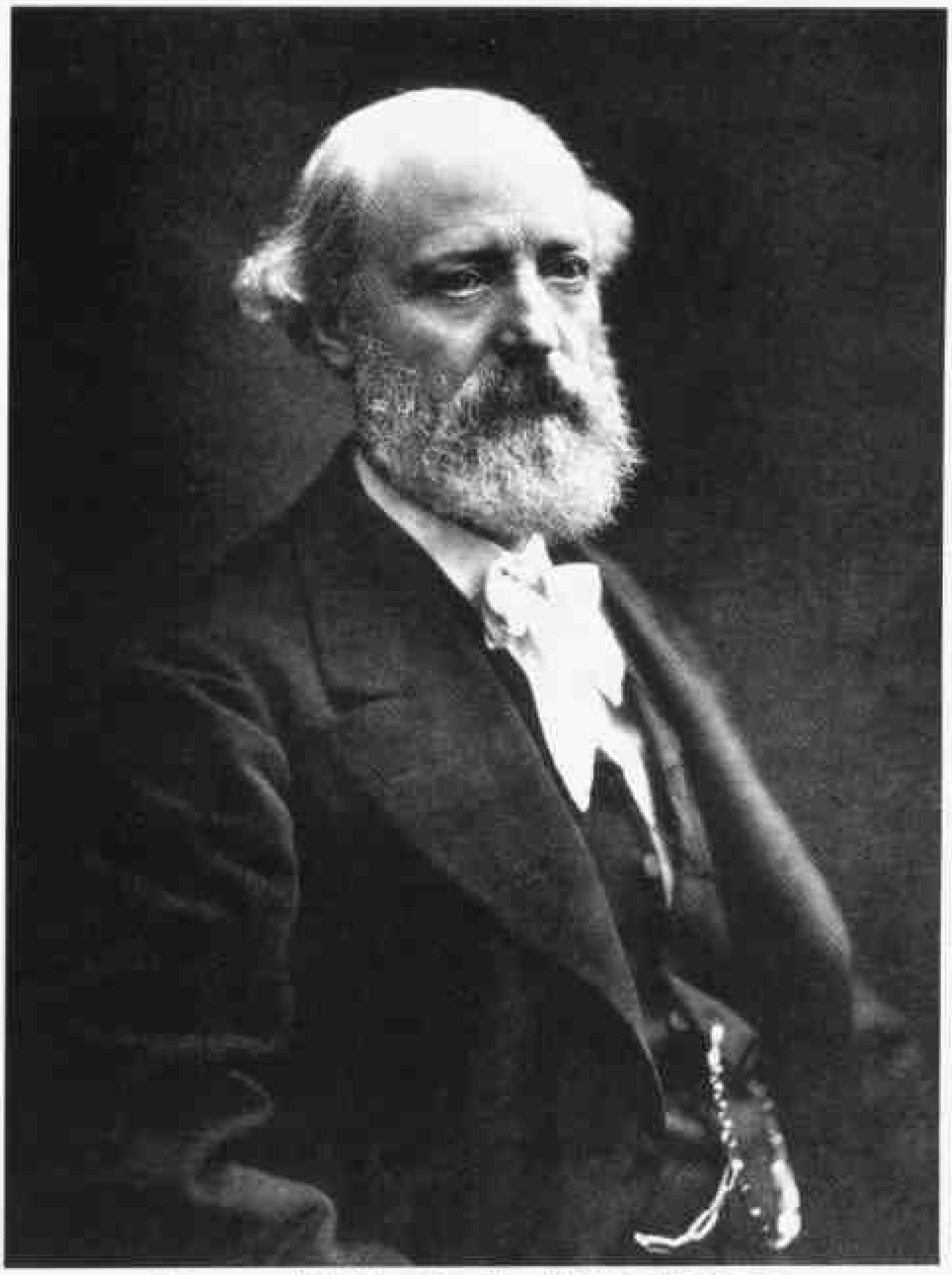


图4-10威尔特·李·杜 纳达尔 摄(1878)

图4－9乔治·桑　纳达尔 摄(1871)

12. 自然主义摄影与爱默森

19世纪最后的二三十年，西方世界已从席卷欧美的批判狂潮中逐渐清醒起来，人们再次用诚敬的眼光打量似乎已被全球殖民和考察所践踏的自然，再次发现未被都市和工厂所侵蚀的人群，在机械文明甚嚣尘上的世纪末，一种强有力的感觉凝聚起来，变成了思想，这就是自然主义。自然主义在文学上有法国巨匠左拉作为旗手，他认为人是环境和自身生理的产物，强调了自然的不可抗拒力量。在美术上有法国画家儒勒·巴斯蒂安·勒帕热等代表人物。在摄影方面，主要

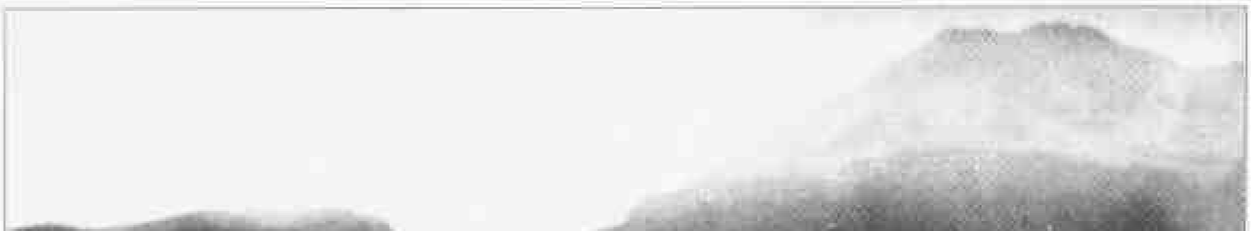


图4－11 拾帽贝的人　苏特克利夫 摄(约19世纪80年代)

图 4－12 收获　爱默森 摄(1888)

的代表则有英国摄影家彼得·亨利·爱默森、乔治·克里斯托弗·戴维斯（George Christopher Davies）和弗兰克·苏特克利夫（Frank Sutcliffe, 1853—1941）等。他们在摄影上的共同取向是重回自然，客观地直接地记录人与自然的和谐相处。苏特克利夫的《拾帽贝的人》(图 4－11)就是自然主义摄影的代表性作品之一。不过，使自然主义摄影成为摄影史上第一个有鲜明主张的思潮，和第一次在明确观念指导下展开实践的摄影艺术活动，当然有赖于爱默森。

彼得·亨利·爱默森(Peter Henry Emerson, 1856—1936)的主要活动在英国，但他的父亲是美国人，母亲是英国人。他本人 1856 年出

生在古巴，在美国东北部度过了他的青少年时光，1869年迁居英国。在英国读书，后入剑桥大学，学医并取得了医生资格。良好的自然科学教育使爱默森倾向于接受以科学为背景的自然主义思潮，并成为19世纪后期自然主义美学的重要理论家。1881年起爱默森开始研究摄影，1882年在帕尔·马尔街举办首次个人摄影展览，1885年成为摄影界的名人，1886年，在伦敦摄影俱乐部发表《照片是一种反映自然的艺术》一文，抨击当时尚属摄影艺术主流的画意摄影，力倡摄影应当取法自然，拍摄自然，引起摄影界的震动。而1889年他发表的美学理论名著《自然主义摄影》使这一时期重返自然的摄影思潮与创作有了明晰的理论体系和艺术追求，因而在摄影史上被定名为"自然主义摄影"。爱默森的自然主义摄影美学，主张将人类置于大自然中去表现，并强调人与自然的高度和谐，对工业的疯狂扩张与破坏深恶痛绝，同时也抨击摒弃画意摄影的矫情造作、滥拼乱凑。在摄影创作上，爱默森第一次公开提出摄影是一门独立的艺术，而且是科学和艺术的结合，摄影应当在不破坏拍摄对象自然状态的前提下，运用技术与技巧去表现。用左拉的一句名言：艺术是"通过某种气质所看见的自然一角"，来为爱默森的自然主义摄影作注脚是十分恰当的。这种主张把摄影从美术的阴影中解脱出来，同时正确地强调了人和人的生活以及人所生存的自然环境。时隔一百余年，重温爱默森这些充满睿智与先见的思想，人们仍不能不为之感动。可以说，思想，尤其是前沿美学思想介入摄影，就是从爱默森开始的。从这一点看，真正的摄影艺术之路，也是从爱默森开始的，因为艺术本身就是一种思想，没有思想的艺术只能是一种技艺而已。

可贵的是，爱默森不仅以理论体系的方式提出了自然主义摄影的主张，而且以自己艰辛而富有成效的拍摄实践，使自然主义摄影流派得以成立。1886年，他出版了照片集《诺福克的生活与风光》，记录了英国农村风光与农民生活，第一次集中地展示了自然主义摄影的魅力，农夫、猎人、田野、沼泽地被忠实地从特写或相当接近的镜头中

图 4 – 13 狩猎　爱默森 摄(1886)

展现出来。自此诺福克沼泽连同周边的一切生命始终受到爱默森的极大关注，而由于工业化所造成的破坏，则给爱默森带来极大的震动，他最后一本书《沼泽地里的树叶》，用 16 张长满荆棘、芦苇的荒凉水面和默默无闻的落叶，以及颓朽的围栏和无人照料的马匹所构成的照片，表达了自己对自然的强烈依恋和对破坏自然的悲愤抗议。爱默森一生拍摄了大量照片，曾在 1886 年至 1895 年间出版 8 部书和照片集，他这一时期的活动最能代表自然主义摄影的成就。

爱默森的《收获》(又名《大麦丰收》)(图 4 – 12)是自然主义摄影成功的范例之一，照片中英国的农民生活犹在眼前，平朴憨直之气扑面而来。三位农民的动作、神态完全会融于大麦田与远处的小树丛中。看到这幅照片，人们会长出一口气，感叹道：摄影终于从沉重的画框里走出来了！这样的照片再没有摄影初创期无人风景的梦幻感，也没有了早期肖像做作的绅士气派，人与自然互动互容的自然生活场景终于进入了摄影世界。他的《狩猎》(图 4 – 13) 和《采集睡莲》(图 4 – 14)、《设置船头渔网》(图 4 – 15)也都有同样的艺术特色。这些作

品以及拍摄于 1885 年的《芦苇草垛》已经洋溢着成熟的自然主义氛围了。而拍摄于 1893 年的《伯克汉渡口，诺福克》(图 4－16)则使人如同走入英国乡间小道，潮湿的雾气与浓浓的奶香似乎扑面而来，虽然已经与自然主义风格有所不同，但仍不愧为一幅摄影杰作。

爱默森不仅是一位杰出的摄影家，同时也是一位出色的作家。他一边摄影，一边用文字记述自己的所见所闻，并阐发自己创作的追求与感受。他的文字一般是当场写就，具有自然主义文学的特色，但描述准确生动，充满思考。在《关于英国的礁湖》中，他写道："一个人见到大自然的现象越多，就越会相信大自然和谐的歌声要比许多画家让我们知道的更多。"由于时代的推演，爱默森最终于 1891 年在一本名为《自然主义摄影的灭亡》的小册子以及《致所有的摄影者》一文中正式声明放弃自然主义摄影的主张，但这丝毫不妨碍自然主义摄影作为历史上第一个有理论有实践有成果的摄影流派被载入史册。

图 4－14 采集睡莲 爱默森 摄(1885—1886)

图 4－15 设置船头渔网　爱默森 摄(1885)

图 4－16 伯克汉渡口,诺福克　爱默森 摄(1893)

13. 风土摄影与柯蒂斯、庞汀

开拓人们的视野，了解陌生人群的生活，从摄影诞生那天开始便一直是摄影师的天职。如果说早期地志调查摄影更偏重于自然奇景和异域风光的话，那么到了19世纪70、80年代，摄影家们则更注重不同国度、不同地区人群的社会生活和特有文化了。这种转变为这一时期特有的异域作品增添了更加人性化的艺术色彩，从而与泰雅德的埃及掠影、奥沙利文和杰克逊的北美咏叹呈现出了不同的面貌。

爱德华·柯蒂斯（Andre Kenrte'sz）是19世纪末一位杰出的美国风土和风情摄影师。他以一部先后拍摄了三十余年的摄影巨作《北美的印第安人》而在世界摄影史上占有独特地位。[①]作为一位摄影师，他从1896年开始深入北美各地印第安人部落，从阿帕切族、吉卡瑞拉族、纳瓦荷族，直至阿拉斯加爱斯基摩部落，在调查中先后拍摄近40 000张底片。他的摄影忠实地记录了北美印第安人由自由的林中战士到几近消亡的全过程，保留了印第安人社会、宗教和艺术许多不可再现的场景，从而成为人类学的珍贵文献。柯蒂斯的印第安风土摄影充满了对印第安人的深情，以及对印第安固有文化的深切崇敬之心，他曾在《很久以前的印第安岁月》一书中写道："我曾努力表现他们的宗教信仰是如何影响年轻人的品质的形成的……"他所拍摄的印第安人、爱斯基摩人，充满坚毅、勇敢和智慧，充满艺术创造气息，伊安·杰夫里评价说："（这些人物）与卡梅伦夫人所拍摄的任何一位维多利亚时代的名人一样，神情严肃而富有灵性。他们以几近同样的方式被描绘，犹如黑暗中闪烁着内心的光芒。"[①]《欧拉·诺塔克》（图4－17）就是柯蒂斯的《北美的印第安人》摄影插图之一，其人性的温

①该书共20卷，第1卷自1907年在纽约出版，至1930年才出版第20卷。书中共有722幅凹版印刷的印第安风土照片。

图 4－17 欧拉·诺塔克　柯蒂斯 摄(出版于 1930 年)

图4-18 母与子　柯蒂斯 摄(1909年)

润与精神光芒的照彻，使人印象深刻。《母与子》(图4-18)是柯蒂斯另一幅脍炙人口的作品，照片上的母子之情深厚而又感人，与一般的猎奇照片截然不同。

赫伯特·庞汀（Herbert G. Ponting，1871—1935）是英国摄影师，曾在美国西部经营牧场、矿山，后到二十几个国家旅行，参加过发生在远东的日俄战争。他最成功的风土摄影即来自日本。他在日本生活了三年，后来将作品收集在《日本研究》一书中于1906年出版，1910年又出版了另一部反映日本风情的书《在安乐乡——日本》。他镜头下的日本生活，富有乌托邦味道，但同时也有浓厚的日本风格。照片的构成明显地受日本审美观的影响，画面疏朗，气氛宁静，人与自然极端和谐地形成一体。《被风吹弯的松树林》(图4-19)拍摄于横滨，很好地体现了庞汀风情摄影的特色。庞汀另一项重大摄影活动是他作为官方摄影师参加了英国南极远征团，于1910年至1913年在南极进行了考察摄影，使全世界的人们对南极的独特风情第一次有了真实详细的了解。后来，庞汀在1921年出版了南极摄影专集《伟大的白色南

1 伊安·杰夫里:《摄影简史》，北京:生活·读书·新知三联书店，2002年版，第83页。

方》。

维托里奥·塞拉则是摄影史上第一位专业登山摄影家。19世纪80年代他开始登山摄影，意大利境内的阿尔卑斯山是他活动的最初场所，后来周游世界各地，到过俄罗斯、中非，还曾到喜马拉雅山区拍摄。《在勃朗冰川上》(图4－20)是塞拉19世纪80年代的作品，其特点是不再满足于无人的静态的大自然风光，而是在严酷的山峰与可怕的冰川辉映之中，表现人类顽强的探索精神。

19世纪60年代至80年代人像摄影的艺术化，自然主义摄影的生活化，风土摄影的人性化，虽然各有不同的追求与特色，但它们之间强烈的共同点也是不容忽视的，那就是通过摄影，人文精神、现实态度开始崭露头角，艺术的气质取代了匠人的炫耀。这为摄影在第一个世纪之交的重大转变做了合乎逻辑的铺垫。

图4－19 被风吹弯的松树林　庞汀 摄(1906)

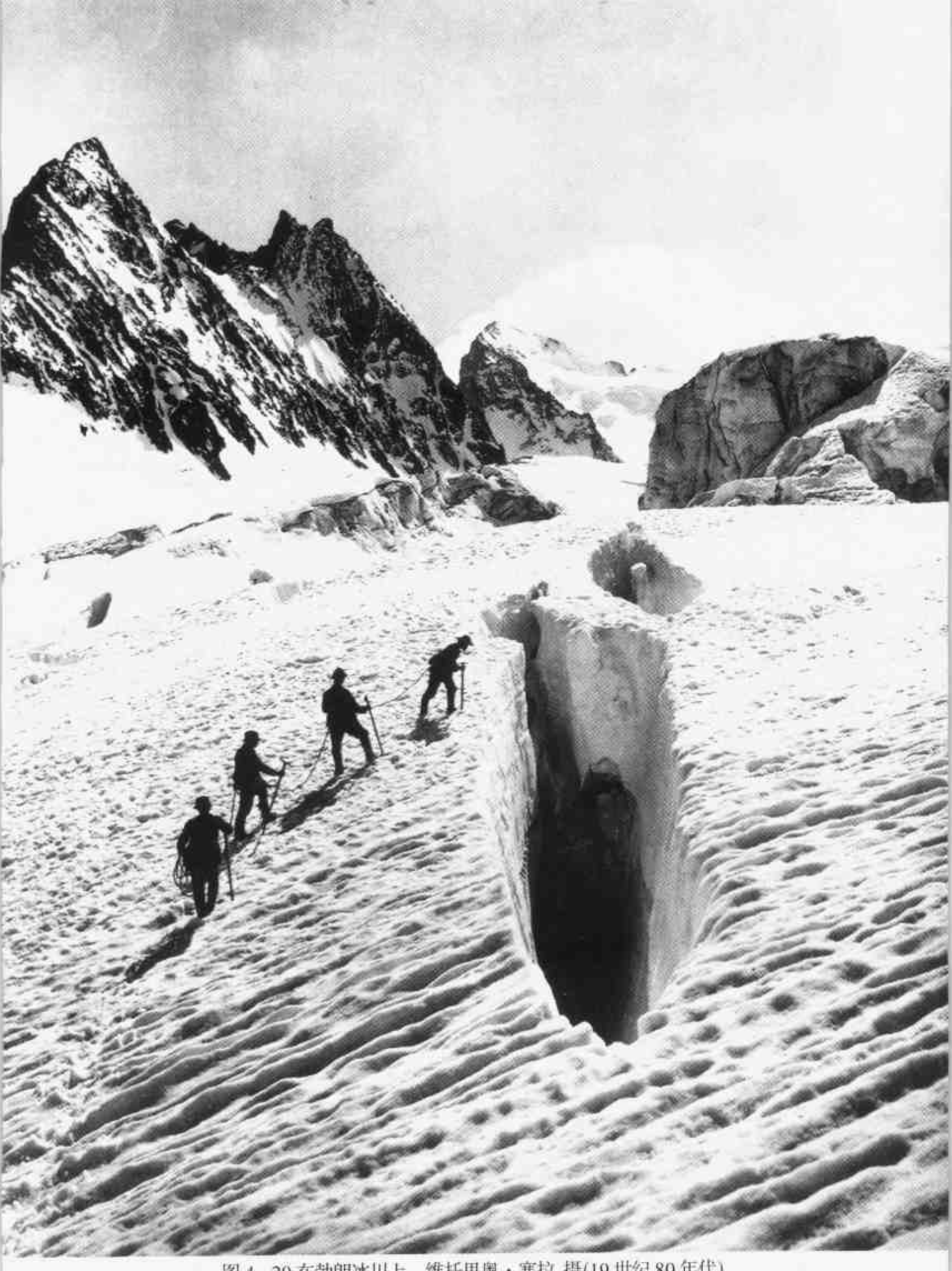


图 4－20 在勃朗冰川上　维托里奥・塞拉 摄(19 世纪 80 年代)

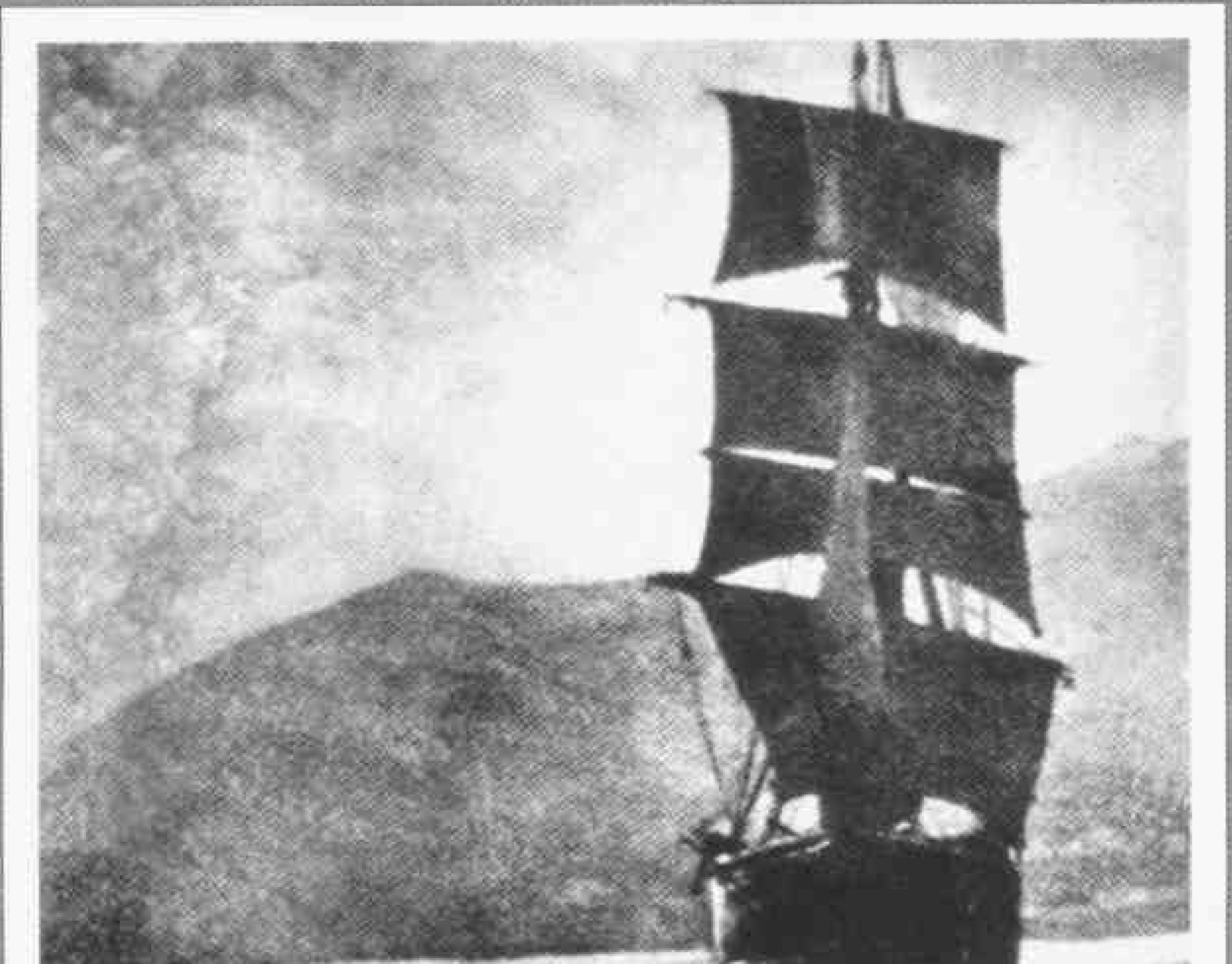


图 4－21 西西里的方帆双桅船　H·库哈 摄(1890)

第五章

摄影转型期的变奏

假如将19世纪30、40年代作为摄影的诞生期，50、60年代作为初创期，70、80年代作为“第一个经典期”，那么19世纪最后的10年以及20世纪最初乃至稍后的十几年，则可以视为摄影的“变型期”。因为在那一个世纪之交，摄影经历了重大的转变，不论从技术上还是艺术上，乃至各领域里的应用上，都开始成熟起来。后来曾占据摄影主导地位百年之久的现代摄影也在此时初露端倪。

14. 摄影技术的成熟

19世纪80年代对于摄影是一个至关重要的时期，此后的十几年中，摄影术由试验性的技术探索时期走入了规范标准的工业化时代。

首先是感光乳剂的基本定型，也就是干版的普及。从达盖尔法的银碘熏蒸，到塔尔博特的银、碘溶液涂布，再到火棉胶湿版，感光物质一直是在使用前临时配制，当场使用。这需要笨重的设备，并且不可能即时使用，极大地限制了摄影的应变反应能力，使摄取变动中的事物特别是突发情景几乎不可能。早在1855年，就出现了干版技术，1860年英国率先生产干版销售，但当时绝大多数摄影师仍偏爱湿版技术。直至1871年英国马多克斯博士(Dr. R. Maddox)发明明胶溴化银干版，并从1878年起明胶干版在英国正式推上市场，干版才被广泛采用。明胶干版使摄影摆脱了笨重设备，并可以先期制成随时使用，使摄影可以迅速应对各种变化，从而使即时摄影成为可能。明胶干版开创了延续百年之久的摄影感光材料基本模式，以后虽然在感光乳剂的组成，感光层的涂布上不断改进，但基本技术模态始终没有根本的改变。

片基虽然只是乳剂和影像的承载体，但它涉及到器材的结构、体积，关系到照片的外观形式和感官形态，对摄影的影响也是不可低估的。早期达盖尔法的片基是金属板，较为笨重且昂贵；塔尔博特法的片基是纸或蜡纸，影像就较为粗糙。而玻璃片基笨重易碎，曾给长途跋涉的摄影家们带来许多烦恼。1861年发明的赛璐珞(Celluloid，一种硝化纤维素)透明、柔韧，幅而完全随意，价格又不贵，于是很快成为理想的片基。美国人汉尼拔·古德温（Rev Hannibal Goodwin，

1822—1900）成功地将感光乳剂涂布于赛璐珞上，并取得了专利。1888年，美国费城的约翰·卡尔伯特（John Carbutt）开始生产赛璐珞负片。这种赛璐珞负片开创了摄影负片的基本模式，即完全透明、柔韧、耐久。但这种片基的致命弱点是易燃。此后，赛璐珞被醋酸纤维替代（1889年），这就是"安全片基"。后来片基材料又改用尼龙、涤纶等。但是，作为负片的软片基本模式没有改变。

直接承载正像影像的照相纸，在19世纪90年代以前普遍使用的是蛋白纸，90年代后逐步被明胶溴化银晒相纸取代。此后虽有种种改进，但相纸的基本模式也固定下来。

照相感光材料的乳剂、片型、纸型基本形态出现之后，如何利用新材料的优势普及摄影成为迫切的问题。这个课题，被富于远见卓识和经营头脑的美国伊斯曼干版公司率先攻破。该公司创始人乔治·伊斯曼（George Eastman，1854—1932）1888年采用卡罗式摄影法的纸基生产可卷负片，称为"美国胶卷"，每次可拍100张直径6厘米的圆形负片。胶卷的负片模式由此首创。这一技术极大地方便了拍摄者，但由于洗印技术复杂，拍摄者无法自行处理，于是配套出售柯达相机。拍摄者只须对准被摄物揿动快门，再将全部拍空的相机交回伊斯曼公司，便可得到成品照片。1889年，伊斯曼公司改称"柯达干版与胶片公司"，"美国胶卷"也改用赛璐珞片基，感光度有明显提高。从此柯达软片胶卷风行世界，成为摄影感光材料最有代表性的模式，"胶卷"一词几乎成为感光负片的代名词。当然，作为散页负片的干版软片并没有因胶卷的广泛使用而立即消失，由于页片的层次丰富，影纹细腻，且底片尺寸较大，容许高倍率的放大，因而在人像、静物、风光、广告摄影上仍广为使用，直至20世纪中期仍是这些领域中专业摄影师所偏爱的负片。

照相机的改进也同样令人瞩目，体积较小和可在亮室装胶卷的袖珍相机以及协助摄影师计算光强的感光计、曝光表在19世纪90年代出现。控制曝光的核心部件快门得到重大改进，出现了焦点平面

快门，速度范围扩展到1/10秒到1/1200秒，达九十余级。1900年光阑光圈系统投入使用，变化范围达到从f.1到f.64。照相机的形制也开始多样化，座机、手持机、袖珍机、异形机不一而足。摄影史上最大的一部照相机"猛玛照相机"就出现在这时。这架照相机1900年制成于美国，全机重达1 400磅，需15人同时操作，摄影底片面积1.4×2.4米。当时是为芝加哥阿尔顿铁路公司拍摄一列最新型豪华火车而设计，曾获1900年巴黎博览会"世界第一大奖"。双透镜和反射式单透镜两种照相机模式也于此时基本定型。至此，摄影技术感光材料三大主流技术即干版、安全片基、胶卷和照相机的三大核心技术焦点平面快门、光阑光圈、单镜和双镜取景成像均已完成，摄影技术可以说基本成熟了。

在摄影技术飞跃发展的同时，19世纪末，20世纪初的摄影活动也极为频繁。摄影师身背照相机，深入世界各地，包括世界屋脊和南极绝地，摄影家的目光逐渐聚焦于社会。世界各国，包括东方一些国家，都成立了摄影组织。除活跃的英国皇家摄影学会外，法国也于1885年成立了影响较大的巴黎摄影俱乐部，在美国则成立了一些更具个性的摄影组织。这些组织表现出极大的活力，成为摄影创作活动的有力推动者，仅1900年英国各个摄影学会、协会组织的活动就多达256次。世界性和国家级的大型摄影展览，已成为人们瞩目的文化活动焦点之一。1891年，维也纳举办了首次国际摄影展览；1893年汉堡举办首次业余摄影展，而1894年，巴黎摄影俱乐部在迪朗·胡尔画廊（Galerie Durand－Rnel）举办了欧洲早期最大的艺术摄影展览，共展出154位摄影家的505幅照片，并由画家主持的评审团对作品进行了评选。

15. 画意摄影的转型与印象主义摄影

“古典”或称“经典”的画意摄影从19世纪80年代起逐渐失去时尚导向的力量，但绘画对摄影的强大影响并没有就此消失。相反，它从更高更新的角度切入了摄影，这就是印象主义的思潮在摄影中的表现。

19世纪60年代中期开始，印象派绘画运动在法国兴起，一批印象派画家如马奈、莫奈、雷诺阿等迅速崛起，成为艺术领域一股充满活力的新力量。印象派的绘画理论与摄影不谋而和，都强调光在人的视觉中的主导地位，主张光应当作为绘画的第一位要素加以表现。当然作为绘画，特别是欧洲主流画种油画，画家须将自然状态的光转变为色，使色彩回归并表现光就是印象派绘画的核心主张，于是古典绘画传统的轮廓线、明确的形体消失了，代之以若即若离的色彩或若隐若现的形象。印象派绘画这种主张和成功的创作实践极大地刺激了摄影家，许多摄影家开始重新审视精确聚焦和线性构图，相反追求动态的即时漫射效果作为一种审美时尚流行起来。摄影师们运用柔焦、软焦、漫射镜，甚至蒙罩印放等方法，使自己的照片与印象派绘画在视觉上接近。1894年，树胶重铬酸盐印相工艺①开始流行，更为印象主义摄影提供了方便。比较知名的印象主义摄影家有英国摄影家乔治·戴维森(George Danison，1856—1930)、法国摄影家罗伯特·德马奇（Robert Demachy，1859—1936）和康斯坦特·普约（E. J. Constant

①一种非银盐印相法，采用经重铬酸钾或重铬酸铵处理的阿拉伯树胶涂布的相纸，负片接触式日光曝光。可进行多次曝光、局部控制。流行于19世纪80年代至20世纪20年代。

Puyo,1857—1933)。戴维森的《葱田》(图 5－1)是典型的印象主义摄影作品,摄于 1889 年,采用的是针孔成像法。戴维森用金属片上的针孔取代照相机镜头,有意削弱清晰程度,并进行长时间曝光,追求朦胧隐约,光晕雾浸的印象派效果,应当说是很成功的。而德马奇的《在草坪上》(图 5－2)的影纹则与印象派画家独特的笔触酷似。德马奇即使拍摄人体,也充分使用了印象派炫目的阳光,他拍摄于 1900 年的重铬酸盐印相法照片《裸体》(图 5－3)与古典人体相比,其生动性是不言而喻的。至于普约的《夏日》(图 5－4),则与莫奈的《丽春花》和雷诺阿的《蒿草中的上坡路》有异曲同工之妙。

但是,作为摄影毕竟是直接面对实体的摹写,类似印象派的缥缈模糊作为诸多手法之一种当然有其独特的存在价值,但作为摄影主流是不可能的。在印象主义摄影兴盛十几年后,新的转型不可避免地来到了。

图 5－1 葱田　乔治·戴维森 摄(1889)

图 5－3 裸体　德马奇 摄(1900，重铬酸盐印相法)

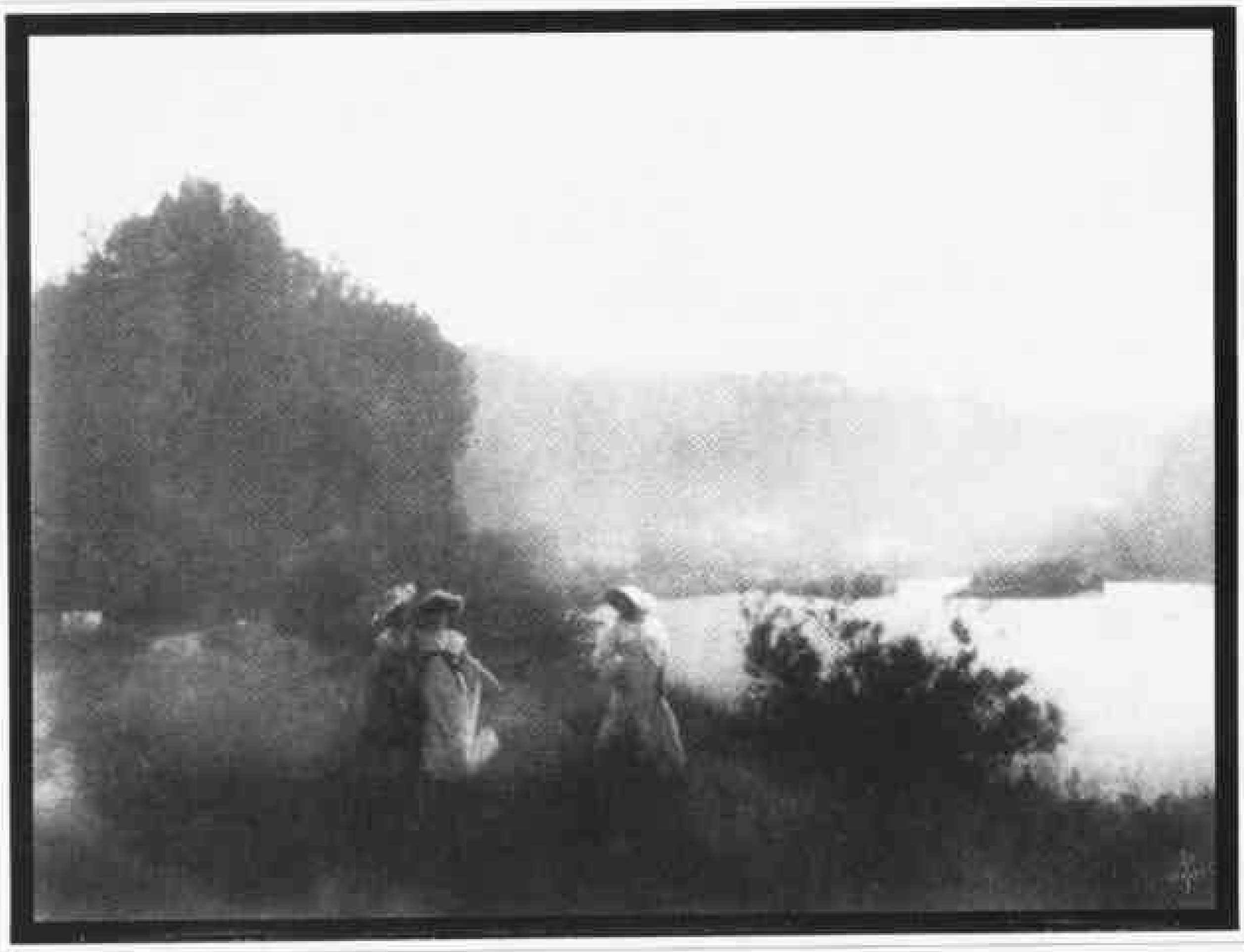


图5－4 夏日　康斯坦特·普约（1903）

图5－2 在草坪上　德马奇 摄(1902,油印法)

16. 摄影流派组织的先驱——连环会

无论英国伦敦摄影学会（即后来的英国皇家摄影协会）还是法国、美国的摄影组织，在19世纪末，都属于行业联合体，本身并没有特别的艺术主张，也没有流派特色。以爱默森为代表的自然主义摄影有明确的艺术主张，却没有为此建立哪怕是比较松散的组织。

1891年，历史的契机来到了。伦敦摄影学会因评选人不列颠摄影展览作品出现分歧，特别在否决戴维森《葱田》之后，这种分歧终于导致了公开的挑战。1892年，以罗宾逊、戴维森等著名摄影家为首的一批人，为抗议伦敦摄影学会的作法，成立了独立摄影组织——连环会。连环会不同于一般的摄影联盟，不是行业协会，而是有明确艺术主张和美学倾向的艺术流派组织，它明确地将革新精神，印象主义美学思想作为自己的旗帜，并且一开始就具有国际性。1893年，在克雷格·安楠和弗雷德里克·伊文思指导下举办了连环会首届国际性画意摄影展览——“连环会摄影沙龙”。展出作品三百余幅，由于题材新颖，手法创新，艺术品位格调较高博得广泛赞誉。从1893年到1909年，连环会主办了多次重要的国际展览或沙龙，这使摄影由国别艺术脱颖而出，变成了一种国际艺术。世界上重要的摄影大国都有不少优秀的摄影家加入了连环会，如英国的伊文思（图5－5）、安楠（图5－6）、科伯恩，法国的德马奇、美国的斯蒂格里茨、斯泰肯、怀特，奥地利的库恩等。由于连环会的倡导与支持，倾向于印象主义的画意摄影在19世纪末和20世纪最初10年，成为摄影艺术史上又一个亮点。像戴维森、德马奇这样沉浸于虚焦、柔化、漫射效果追求的印象主义摄影家固然不少，但像伊文思和安楠这样从精确的几何构成和内在和谐寻求完美的摄影家也占有重要地位。这就为新的摄影转型埋下了线索。

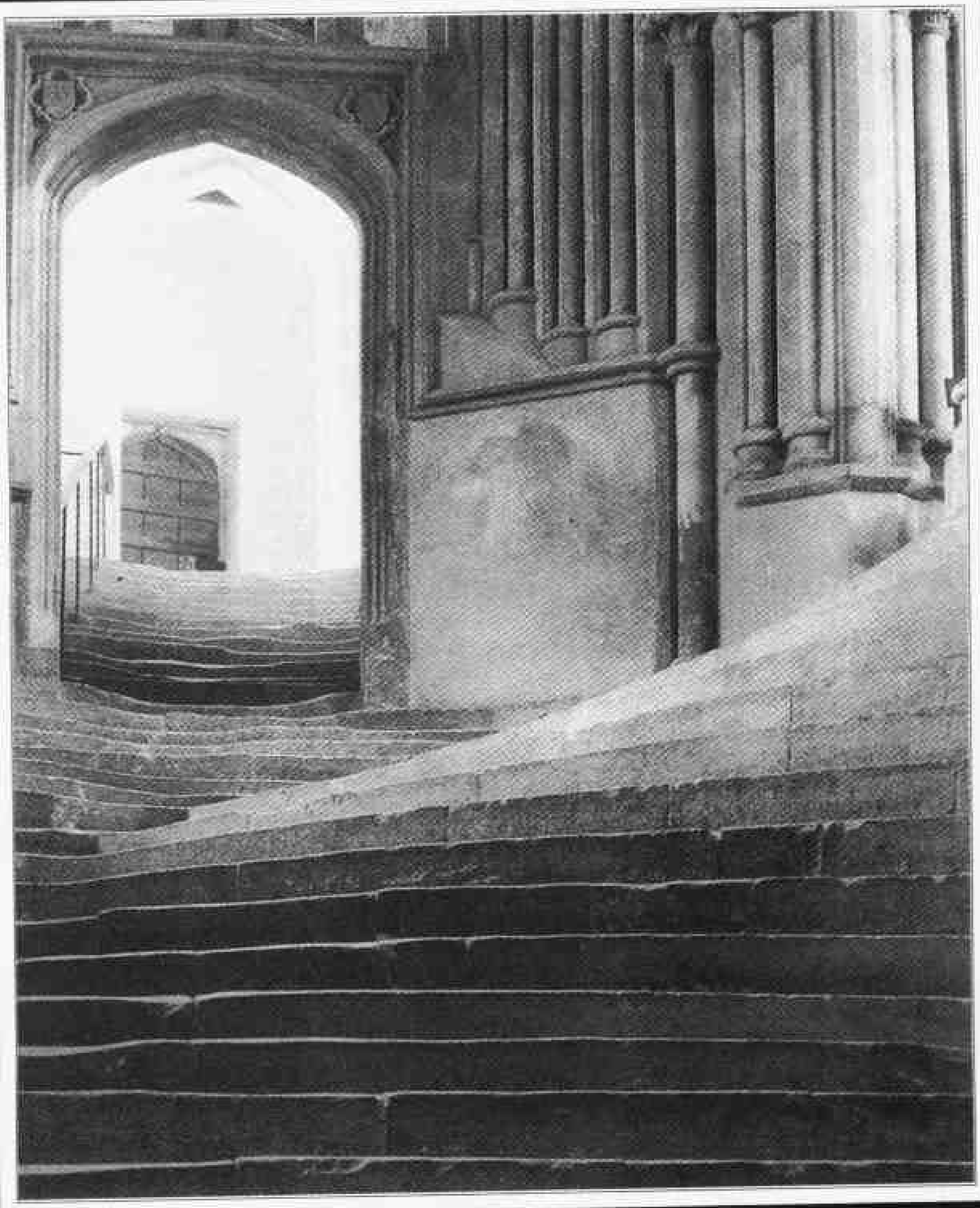


图5－5 台阶之海
弗雷德里克·伊文思 摄(1903)

图5－6 斯特林城堡
詹姆斯·克雷格·安楠 摄(1904)

17. 旧时代的终结者——摄影分离派

创始于1902年的摄影分离派是活跃于20世纪最初10年的美国摄影组织，它的巨大贡献是完成了全世界摄影由"古典"期或叫经典期向现代期的过渡，并为新时代的摄影贡献出了最初一批大师级人物。

1896年，由当时正在探索印象派画意摄影新表现语汇的美国摄影家艾尔弗雷德·斯蒂格里茨为主，在纽约将"业余摄影家协会"和"纽约摄影学会"合并成"纽约摄影俱乐部"（The Camera Clud of New York）。1902年斯蒂格里茨以纽约摄影俱乐部实际负责人的身份，受"国家艺术俱乐部"之邀，参与组织摄影展览，并评选作品。这使斯蒂

图5-7桥　约瑟夫·基利 摄(1906)

格里茨发现了一大批志同道合的摄影探索者，于是他与爱德华·斯泰肯、约瑟夫·基利（图5－7）、格特露德·卡塞比尔、克拉伦斯·怀特、弗兰克·尤金（图5－8）、阿尔文·兰登·科伯恩、弗朗西斯·本杰明·约翰斯顿（图5－9）、安妮·布里格曼等人共同发起，成立了一个新的流派型组织。由于受德国、奥地利的分离主义观

图5－8 裸体－习作　弗兰克·尤金 摄(1898)

念影响，他们把自己的这个组织称为“摄影分离派”。斯蒂格里茨是这个新组织的灵魂，为了投身于这项新的事业，他辞去了其他职务，为摄影分离小组编辑出版《摄影作品》杂志。这本杂志成为摄影分离派的核心阵地，到1917年时共出版50期，是当时世界上所有摄影出版物中最受尊重、影响最大的一种。

由于当时发起和加入摄影分离小组的基本骨干都是印象主义摄影的探索者，如斯蒂格里茨、怀特、本杰明、布里格曼等，开始时在美国的这个新成立的摄影小组并未立即与本部在欧洲的印象派摄影大本营连环会发生很大的冲突，仍然是连环会在美国的一个分支机构。摄影分离派初建的5年内，基本上延续着连环会印象派摄影的美学观念，并努力推崇各种前卫美术思潮和摄影实验。摄影分离派开办了在摄影史上占有重要地位的"291"摄影分离派小画廊，画廊初设于1905年，由斯蒂格里茨主持，因地址在纽约第五街291号而得名。"291"画廊成为美洲大陆最有影响力的文化中心之一，多次举办各种风格的绘画展览和摄影展览，成为世界性先锋艺术的大本营之一。摄影分离派还组织了多次跨国摄影比赛，成功地推出了许多摄影新人，使这些初露头角的摄影家成为二三十年代现代摄影初创时期的中坚骨干。摄影分离派最大一次摄影展览，是1910年在纽约"奥尔布赖特画廊"举办的"国际摄影展览"。展出作品六百余幅，是摄影经典时期最后也是最盛大的一次回顾展。

摄影分离派是从张扬和拓展属于画意传统的印象派摄影美学观念开始自己的活动的，在这条道路上它也的确取得了重大的成就。斯蒂格里茨早期作品1889年拍摄于德国柏林的《光线—葆拉》（图5-10），虽然像印象派其他摄影家那样强调光线，但物像还是清晰的。而1894年拍摄的《收获，黑森林》（图5-11），则摄取了印象派绘画最常见的田园风光：明朗而有跳跃感的阳光，若明若暗的远方薄雾，都是印象主义最得意之笔，这一切都被斯蒂格里茨娴熟地在照片中表现出来了。克拉伦斯·怀特和斯蒂格里茨拍摄于1907年的人体作品《汤普森小姐》（图5-12）仍然让人从其朦胧的形象、柔和的明暗变化和模特的古典姿态中发现明显的欧陆印象派绘画情味。而稍早一

①怀特、卡塞比尔、科伯恩等人因在直接摄影上与斯蒂格里茨持不同观点，于1915年另建新的画意派摄影组织。

些的分离派摄影家卡塞比尔的作品《看画册》(1900年),其明显的阳光背景和虚松的物影,也不难让人感到追寻印象派画意的用心。美国女摄影家格特露德·卡塞比尔是摄影分离派创始人之一,她拍摄于1903年的作品《肖像》(图5-13)是美国画意派摄影的代表作之一,也预示了后来摄影分离派内部的不同取向。[①]

早在加入连环会之前,摄影分离派的核心人物斯蒂格里茨就被摄影术本身的进展所吸引,美国率先实现的即时摄影技术,包括干版、软片、胶卷、小型快速多级可控相机等等,使摄影对现场的即时反应成为现实,进行性瞬间不再是可望不可摄了。斯蒂格里茨最杰出的一幅瞬间作品《终点站》1892年问世,明显地体现出瞬间摄影美学思想的萌芽。到了20世纪最初十年的后半期,亦即1907年开始,摄影分离派中主张直接、即时、瞬间拍摄应优于画意的营造和有意降低影像鲜锐度的印象主义追求的人逐渐占据优势,斯蒂格里茨、斯泰肯、斯特兰德等人成为迥异于绘画追求的直接摄影的倡导者,在摄影界异军突起。两种截然不同,甚至相互对立的美学思想的最后摊牌是不可避免的。1908年,摄影分离派与连环会终于因摄影是否可能与绘画有不同视野的问题爆发了不可调和的冲突。摄影分离派与连环会分手,受到重创的连环会1910年正式解体。这标志着摄影最终与绘画"分离",而画风的追求也不再是摄影,哪怕是摄影艺术的主要追求。摄影依附于绘画的"古典时代"终于结束了,摄影的大本营也自然地由欧洲转移到了美国。

但是,一个真正的摄影新时代,还在孕育中,并没有马上成为席卷世界的主流。1917年,完成旧时代终结使命的摄影分离派在停止《摄影作品》的出刊和关闭"291"画廊后自行解散。新时代,亦即现代摄影的开拓,由斯蒂格里茨、斯泰肯等人继续以自己顽强、艰辛的拍摄实践去摸索。

①图 5－9 摄政时期的运河
约翰斯顿 摄(1905)
②图 5－10 光线—葆拉
斯蒂格里茨 摄(1889)
③图 5－11 收获，黑森林
斯蒂格里茨 摄(1894)
④图 5－12 汤普森小姐
克拉伦斯·怀特、斯蒂格里茨
摄(1907，涂蜡铂金版)
⑤图 5－13 肖像
卡塞比尔 摄(1903)

图 5－14 水泡　安妮·布里格曼 摄(1905)

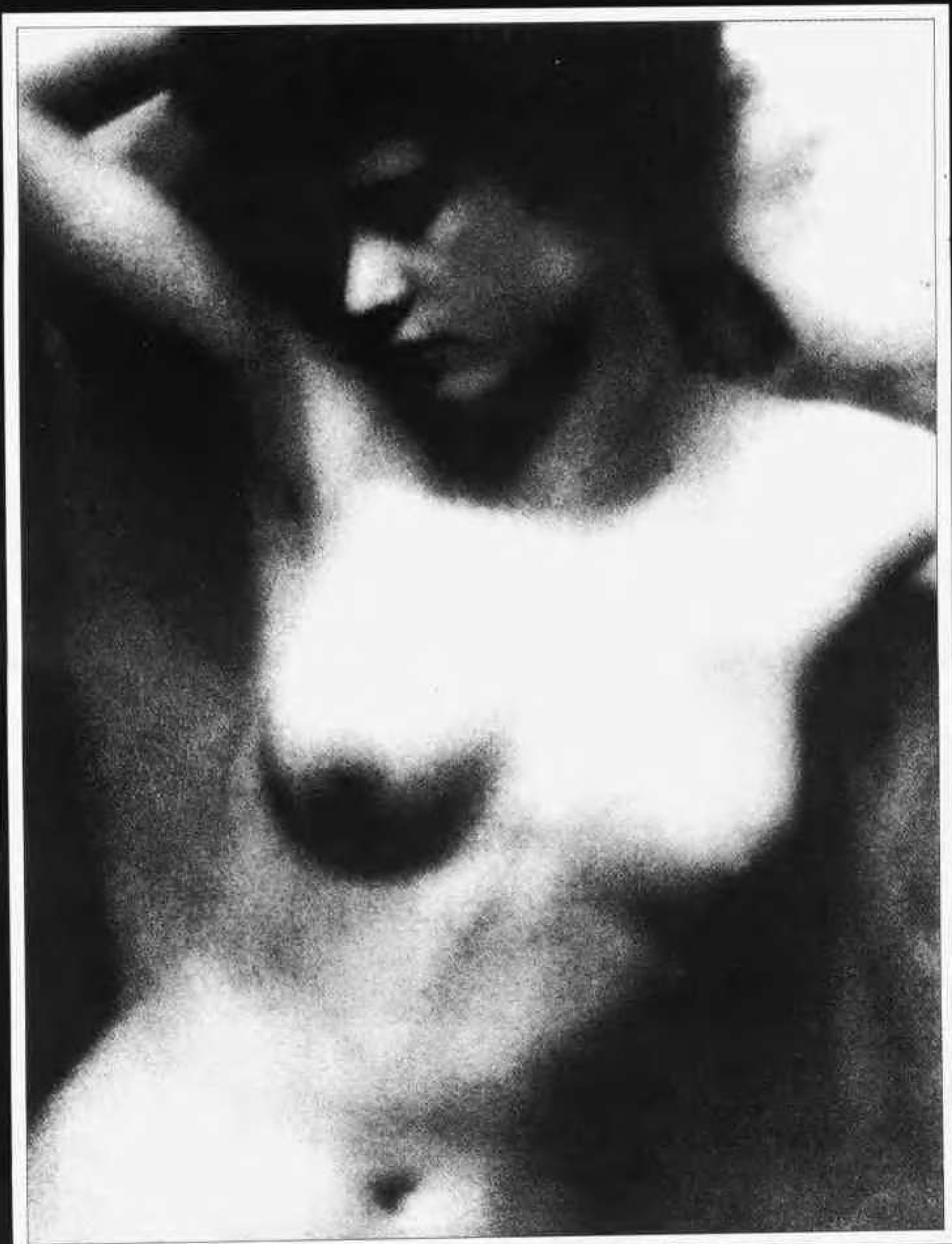


图5－15 托马森小姐　克拉伦斯·怀特　斯蒂格里茨 摄(1907)

第六章

现代摄影的滥觞

1910 年连环会的解体标志着摄影"古典"时期的终结，而 1917 年完成摄影由美术中"分离"任务的摄影分离派的解体，则意味着摄影现代期由酝酿、躁动进入了一个实创时期，现代摄影呼之欲出了。

现代摄影与整个"古典"时期摄影最根本的区别在于摄影家们不再用画框代替眼睛，而将照相机镜头直接对准要记录和反映的事物本身，这意味着摄影第一次有了自己的美学系统和创作观念。19 世纪后期活动于英国的爱默森倡导自然主义摄影，已经有了直接面对自然和人群的意识，但他后来认为摄影纯粹是一门科学技术，放弃了艺术地观察和反映世界的初衷。到 19 世纪末、20 世纪初，英国的詹姆斯·克雷格·安楠、弗雷德里克·H·伊文思开始离开绘画的轨道，探索直接接触世界的摄影途径。但这一努力最终是由美国摄影分离派完成的。富有探索精神，并且不断摸索实践的摄影巨匠斯蒂格里茨发挥了自己特有的秉赋，将直接即时现场摄影作为一面旗帜举了起来，稍后的爱德华·斯泰肯、保罗·斯特兰德等人也执著地在这条道路上向前探索。残酷的第一次世界大战，使人们不可能再沉溺于印象

派的田园风光、山林幽境,更为严酷也更为震撼人心的现实世界呼唤着人们。摄影新时代的开拓者们,毫不犹豫地放弃了一切与传统美术相关的美学规范,而代之以一整套基于摄影本质的摄影表现语汇。新的摄影从一开始就将自己的美学追求定位于“直接”、“客观”和“真实”上,强调即时拍摄,追求现场目视效果,反对盛行于摄影“古典”时期的摆布和过分繁复的人工修饰,摒弃印象主义摄影夸张的虚焦,而提倡充分发挥其时性能早已远远超过操作层面的摄影器械器材的优势,以清晰、层次、影调、气氛、动作这些纯属于摄影的即时摹写手段来反映世界本身。这些观念是现代摄影的第一道闪电,它也带来了现代摄影创立期的第一道辉煌。

图6-1终点站　斯蒂格里茨 摄(1892)

18. 即时摄影与斯蒂格里茨

现代摄影从摄影初创时期的“襁褓”中蹒跚而出，最早的支撑点是从现场即时拍摄开始的。“现场”本身对于早期摄影并不陌生，对战争现场、灾难现场的记录，早在19世纪60年代就已经为人所熟知。但是，囿于当时的摄影技术与器材能力，这种“现场”，只能是“事后现场”，也可以说是一种“遗迹”，只不过是刚刚过去不久的历史“遗迹”。到19世纪末，摄影器械、器材高度简约化、小型化，曝光速度已提高到几十分甚至几百分之一秒，在事物变化进展过程中，对现场进行即时拍摄已经成为很自然的事情。但把即时现场记录作为一种美学追求，却有赖于摄影先锐人物的探寻与实践。在现代摄影历程中，以即时现场摄影为目标，其创作产生了巨大震动并最终引发整个摄影面貌为之改观的人物，当然非斯蒂格里茨莫属了。

艾尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz，1864—1946），生于美国新泽西州，6岁时随全家移居纽约。18岁考入德国柏林工业大学，1883年起在德国开始摄影活动。1887年，参加英国著名摄影家爱默森主持的《业余摄影师》杂志“假日作品竞赛”，以照片《闲聊天》获得首枚奖章，由爱默森颁发，自此，斯蒂格里茨便成为欧美影坛一颗冉冉升起的明星。19世纪80年代，他走遍欧洲各地进行不同风格的摄影探索。1894年加入倡导印象主义摄影的连环会。回到美国后，全身心地投入了摄影创作、著述和编辑工作。1896年之前担任《美国业余摄影师》编辑，还曾受纽约相机俱乐部之托创办《相机笔记》杂志。由于创作追求逐步与连环会的主张有所不同，1902年，斯蒂格里茨主持创办了“美国摄影分离小组”，习称“摄影分离派”，并开始编辑出版当时最受欢迎的摄影刊物《摄影作品》。由于斯蒂格里茨的大力倡导和

推动，一种全新的摄影美学观念，即立足于摄影自身特点的即时现场拍摄观念，逐步为摄影的探索者所接受。很快围绕着斯蒂格里茨，摄影分离派的创作取得了令人刮目相看的巨大突破。1905年，斯蒂格里茨创办并主持“摄影分离派小画廊”，即“291”画廊，成为推介和宣传新锐艺术的重要阵地。1908年，摄影分离派脱离连环会，以斯蒂格

图6-2统舱　斯蒂格里茨 摄(1907)

里茨等人的创作实践为主体,形成了"即时摄影"的创作高潮。到第一次世界大战后,即时摄影已普遍被接受,成为当时摄影的主流观念。1917 年在《摄影作品》和"291"画廊停办后,斯蒂格里茨投入更多精力进行实地拍摄。1925 年他开办另一家画廊,1929 年在麦迪逊街 509 号开办"美国场所画廊"。自 20 年代起,斯蒂格里茨即时摄影的焦点由社会逐渐转向自然,他深入美国乔治湖区,拍摄了大量充满瞬间直观形态的动人自然景观照片,如一系列的云的照片,《天空之歌》、《对等物》等。在 20、30 年代,斯蒂格里茨还拍摄了不少肖像作品。斯蒂格里茨一生的摄影创作极其丰富,为新时代的摄影创下了一笔可贵的财富,他在各类国际摄影展览中前后共获得一百五十多个奖项,堪称世界摄影史上一位巨匠式的人物。

斯蒂格里茨摄影的风格历经了重大变化,从早期追求印象派摄影的画意风格,到确立即时现场直接摄影的追求,其间经过了艰辛的探索。但是,综观斯蒂格里茨一生的创作,就会发现他从本质上是属于现代的。1892 年,在现代摄影观念尚未成型之时,他便以自己天生的领悟力,感受到了摄影技术快速进步带给摄影家的新的可能,他以现场目击,即时直接拍摄方法拍下了著名作品《终点站》(图 6-1)。照片画面拍摄的是纽约哈莱姆区几匹马拖着一辆电车,但这张照片与以往任何场景、情节照片,那怕是相当生动的爱默森田野场景都根本不同。那是因为这幅照片第一次将现实的时空,正在进行中的生活断片不加修饰地展现出来。无论马、车和人的姿态都是被发现的瞬间,而寒冷中蒸腾的雾气更增加了这种即时的感觉。现代摄影所要求的三大基本素质,即时、动态,真切,在这张照片上已全然具备了,正因如此,《终点站》被称为世界摄影史上"第一张现代摄影作品"。也正因如此,这幅作品被人们视为"摄影是独立的艺术"的标志性作品。

《终点站》不仅在摄影美学的追求上显示出全新的方向,而且其创作方法也有别于此前的摄影。斯蒂格里茨完全摒弃了对场面、人物的干预和摆布,任由客观事物按自己的秩序发展。为此,法国著名

学者罗兰·巴特在《明室》一书中给予极高评价，并称《终点站》是他最喜爱的一张照片。为了拍到这一幅照片，斯蒂格里茨在寒冷的车站等候了几个小时。这种忠实于事物本身的严谨创作态度，正是即将来临的现代写实摄影所不可缺少的。斯蒂格里茨这种创作态度是一贯的。1897 年，他曾说道："我的照片《第五大街，冬天》，是 1893 年 2 月 22 日在猛烈的风雪中站了三个小时的结果，只是为了等待着恰当的时机。我的耐心得到了充分的回报。"此外，《终点站》以及其他同时期的即时摄影，如拍摄于 1907 年的《统舱》(图 6－2)等，显示出了摄影家对社会情态，也就是人类生活本身的关注，这一点明确地预告了整个现代摄影最根本的视野。

20 世纪 20 年代后，斯蒂格里茨的镜头开始更多地对准自然，题材的改变并不意味着观念的转变，斯蒂格里茨更加执著于自摄影分离派脱离连环会后自己所确立的即时现场摄影原则，1942 年 78 岁高龄的斯蒂格里茨在为《一年两期》杂志撰写的文章中，曾写道："隐藏在所有东西下面的是自然的法则，在这种自然法则中存在着人类的希望。"他在自己的摄影创作中，试图用镜头去直接接触自然，表现自古以来被绘画者所忽视的东西。他曾经断言："哪里有

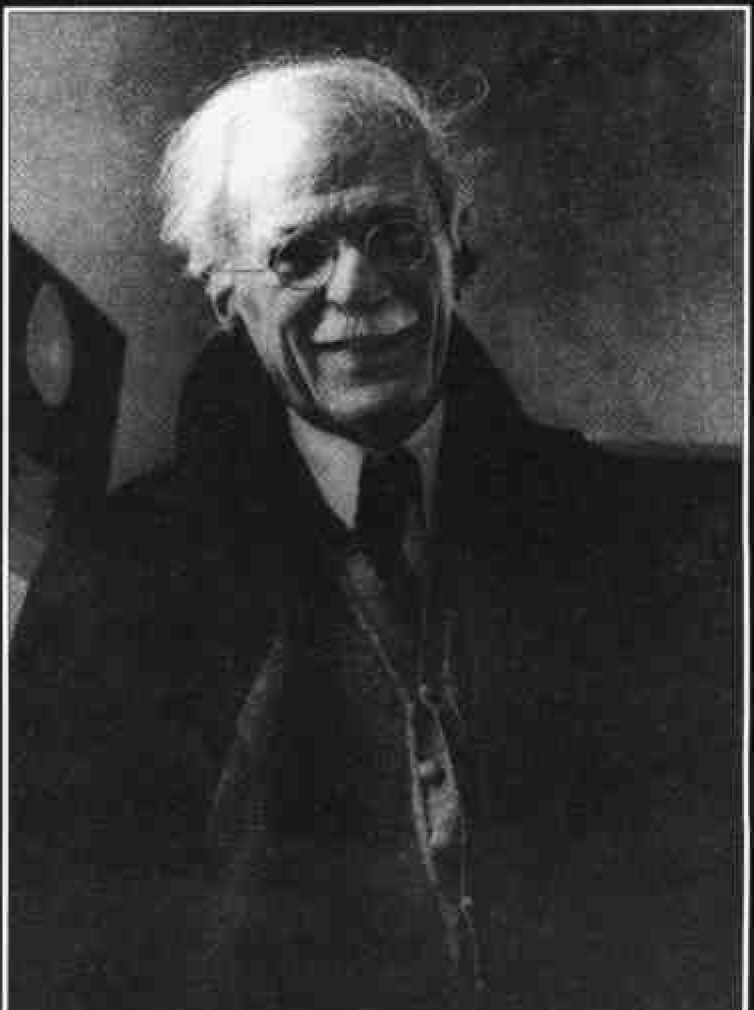
图 6－3 窗外即景　斯蒂格里茨 摄(1907)

图 6－4 对等物　斯蒂格里茨 摄(1930)

图 6－5 春天　斯蒂格里茨 摄(1935)

图 6－6 诺曼底人　斯蒂格里茨 摄(1935)

图 6－7 艾尔弗雷德·斯蒂格里茨
安塞尔·亚当斯 摄(1935)



光，人们就能在哪里拍摄。”以乔治湖区的云和自然景物为对象的一系列作品贯穿了他这种触摸自然灵魂的渴望。拍摄于1922年的《云层，音乐1号，乔治湖》是他早期十幅云的照片之一，照片以变幻涌动的云层和深藏于山峦暗影之中的小屋，展现出一种在时间秩序中流动与宁静奇妙和谐的独特视觉感受。而音乐之声恰好在这种流动与宁静对立之中倾泻而出。至于拍摄于1930年的《对等物》(图6-4)，在即时运动、变化之中透露出轻灵、舒展。与此相比，拍摄于1934年的《杨树，乔治湖》，则更接近斯蒂格里茨早年的风格，那就是对生命本身的尊重与赞美。斯蒂格里茨拍摄于1935年的《春天》(图6-5)以高耸的摩天大厦和沉暗的黑影作了对比，比他早期的纽约都市街景开阔、宁静而又平和了。他的人像摄影强调直接表露人瞬时的神情，这从拍摄于1935年的《诺曼底人》(图6-6)可以清晰地感觉到。

斯蒂格里茨的新的摄影观念，吸引并影响了当时具有同样倾向的一大批摄影家。他通过自己主持的《摄影作品》杂志，“291”画廊及后来开办的美国场所画廊等阵地，热情地介绍和扶持欧美的先锐艺术家。虽然他本人努力实践新的摄影方法，但他始终以一位近于哲人的宽广胸怀，欣赏和推介其他流派的艺术，包括印象派和前绘画派的摄影艺术。他在《摄影作品》和“291”画廊推介的画家和雕塑家有塞尚、毕加索、马蒂斯等影响整个20世纪艺术走向的大家，也有印象派摄影名家法国的德马奇等。而更受他推重的，要数在同时为摄影现代观念做出重大贡献的保罗·斯特兰德和爱德华·斯泰肯等人，他的影响也直接启迪了更为年轻的一代，如安塞尔·亚当斯等。亚当斯拍摄于1935年的《艾尔弗雷德·斯蒂格里茨》(图6-7)很好地展现了这位世纪人物的风采。由于斯蒂格里茨长达半个多世纪的摄影创作实践、美学探索以及坚持不懈的组织推介，一种截然不同于前一个世纪的崭新的摄影观念——现代摄影观念，终于在20世纪20年代脱颖而出，成为整个20世纪摄影的主导美学观念。斯蒂格里茨获得“现代摄影之父”的称号是恰如其分的。

19. 纯粹摄影与斯泰肯

所谓纯粹摄影，又称“纯摄影”，是现代摄影形成时期，对现代摄影观念的另一种表述。它不同于即时摄影强调摄影与现实的时间空间对位关系，而是强调造型风格上与绘画的彻底分离。这种称谓一直延续使用到20世纪30、40年代，后来逐渐融会于现代摄影的称谓之中。它的出发点是抛开绘画语汇和规范，完全遵循摄影自身的特性，充分利用摄影技术潜力，发挥摄影即时、直接、写实、瞬间等造型特长，形成摄影自己的创作原则和审美规范。在20世纪初，探索摄影独特语汇的摄影家有许多，其中以爱德华·斯泰肯成就最为显著。斯泰肯不仅大力提倡纯粹摄影，而且以自己长达七十年的摄影创作实践，大量丰富多彩的作品为现代摄影树起了一座历史的丰碑。

图6-8 小圆镜 斯泰肯 摄(1902)

爱德华·斯泰肯（Edward Steichen，1879—1973）在摄影史上发挥了继往开来的重要作用，是纯粹摄影的倡导者之一，并是美国实用商业摄影的奠基人。他比斯蒂格里茨年轻15岁，曾受到斯蒂格里茨的推重，是摄影分离派的创始人之

图6-9 记忆中　斯泰肯 摄(1904)

一。他的早期作品主要体现了当时流行的印象主义风格，但深厚的美术功底和艺术造诣，使他的作品在那时便表现出不同凡响的魅力。他拍摄于1902年的《小圆镜》(图6-8)和拍摄于1904年的《记忆中》(图6-9)能够代表这一时期的风格，虚松的影纹和带有古典姿式的人体明显地透露出画意韵味和印象派风格。1902年拍摄于巴黎的《罗丹和他的雕塑》(图6-10)，采用树胶重铬酸盐印相工艺，以两底合成方式，将艺术大师罗丹和他的"思想者"置于同一画面内，表现出摄影家丰富的想像力。拍摄于1921年的《邓肯》(图6-11)是斯泰肯画意倾向作品的杰作，照片拍摄的是著名舞蹈家伊莎贝拉·邓肯。但其中奔放的天使姿态透露出的古典画意，与风云牵舞的背景天衣无缝地融合在一起，这就不是绘画所能企及的了。进入摄影分离派对斯泰肯的创作具有重大意义，他的拍摄更加注重摄影的本体性了。他与斯蒂格里茨密切合作，大力倡导即时摄影和纯粹摄影。另一位摄影分离派摄影家弗兰克·尤金曾拍摄过一幅照片，记录了他们的创作活动，这就是被斯蒂格里茨命名为《三重唱》的《斯蒂格里茨、斯泰肯和库恩在欣赏库恩的作品》。这幅照片拍摄于1907

图6-10 罗丹和他的雕塑　斯泰肯 摄(1902)

①图 6－11 邓肯
斯泰肯 摄(1921)

②图 6－12 好莱坞影星
嘉宝　斯泰肯 摄(1928)

③图 6－13 查理・卓别林
斯泰肯 摄(1938)

	①
②	③

①图 6－16 玛琳·戴德丽 斯泰肯 摄(1935)

②图 6－14 卡尔·桑德伯格　斯泰肯 摄(1928)

③图 6－17 钢琴广告 斯泰肯 摄(1936)

①	
②	③

图 6－15 克罗莉亚·斯昂森　斯泰肯 摄(1926)

年，正是以即时摄影和纯粹摄影理念为代表的现代摄影观念频频躁动，呼之欲出之时。

斯泰肯的纯粹摄影使他的人像作品，明显地跨越了卡梅伦、纳达尔的画意经典时代，透露出鲜明的现代气息。《好莱坞影星嘉宝》(图6－12)拍摄于1928年，嘉宝的形象洗脱铅华、自然生动，已经丝毫看不到绘画的典雅与印象派的朦胧。稍后的《查理·卓别林》(1938年)(图6－13)，更加突出了摄影特有的光影效果，以强烈的脚光和高大的投影造成了一种喜剧效果，巧妙地暗示了卓别林对现代喜剧电影的巨大贡献。而拍摄于1938年的《卡尔·桑德伯格》(图6－14)，则更发挥摄影特技的优势，将主人公不同表情的头像叠放在一幅照片内。这种时空上的错置，明显地带有电影蒙太奇的意味。这些成功的探索都是基于纯粹摄影的追求，力图将摄影的独特造型能力发挥到极致。

斯泰肯一生的摄影活动涉猎极广，除人像、风光摄影外，还在时装、广告等早期商业应用摄影方面有过开拓性的探索。拍摄于1926年的《克罗莉亚·斯昂森》(图6－15)和拍摄于1935年的《玛琳·戴德丽》(图6－16)可以代表斯泰肯在时装领域里的成就。在广告摄影方面，人们曾写道："1923年的照片广告看上去毫无革命性……广告业开天辟地的进步来自于一位摄影师，不是某位不知名的广告公司职员，而是伟大的爱德华·斯泰肯。他不仅曾推动摄影走进了严肃艺术的殿堂，更催生了商业摄影的新时代。当然，他本人也因此获得巨大的商业成功，成为当时收入最高的摄影师。"(图6－17)在静物、小品摄影方面，斯泰肯的探索则主要集中于拍摄对象自身具有的形式感方面，如拍摄于1920年的《向日葵背部》(图6－18)以近乎抽象的画面给人强烈的视觉诱惑力。由于在广告摄影和时装摄影方面的成就，斯泰肯一直被认为是美国摄影界实用摄影的开创者和杰出代表，同时为职业摄影家在美国社会里树立了良好的榜样。

斯泰肯对现代摄影尤其是纯粹摄影的贡献除大量堪称范例的作

品外，还在于他长期不懈的组织和推介工作。由于他在美国摄影界的威望与资历，他于1947年任纽约现代艺术馆摄影部主任，后接任馆长，前后将近20年，组织过近50次展览，其中"人类大家庭"、"古今杰作"和"美国"都堪称摄影史上经典性的大规模展览。其中"人类大家庭"影展，举办于1955年，展出来自68个国家273位摄影家的503幅作品，题材、形式异常丰富多彩。对于斯泰肯在摄影史上的贡献，著名的美国华裔摄影家李元写道："今天斯泰肯更被看作是为数不多的伟大摄影艺术家之一。他能获得这样高的评价，除因为在摄影艺术上的贡献外，还有赖于他卓越的社会活动能力和他对摄影事业和机遇的预见。"①

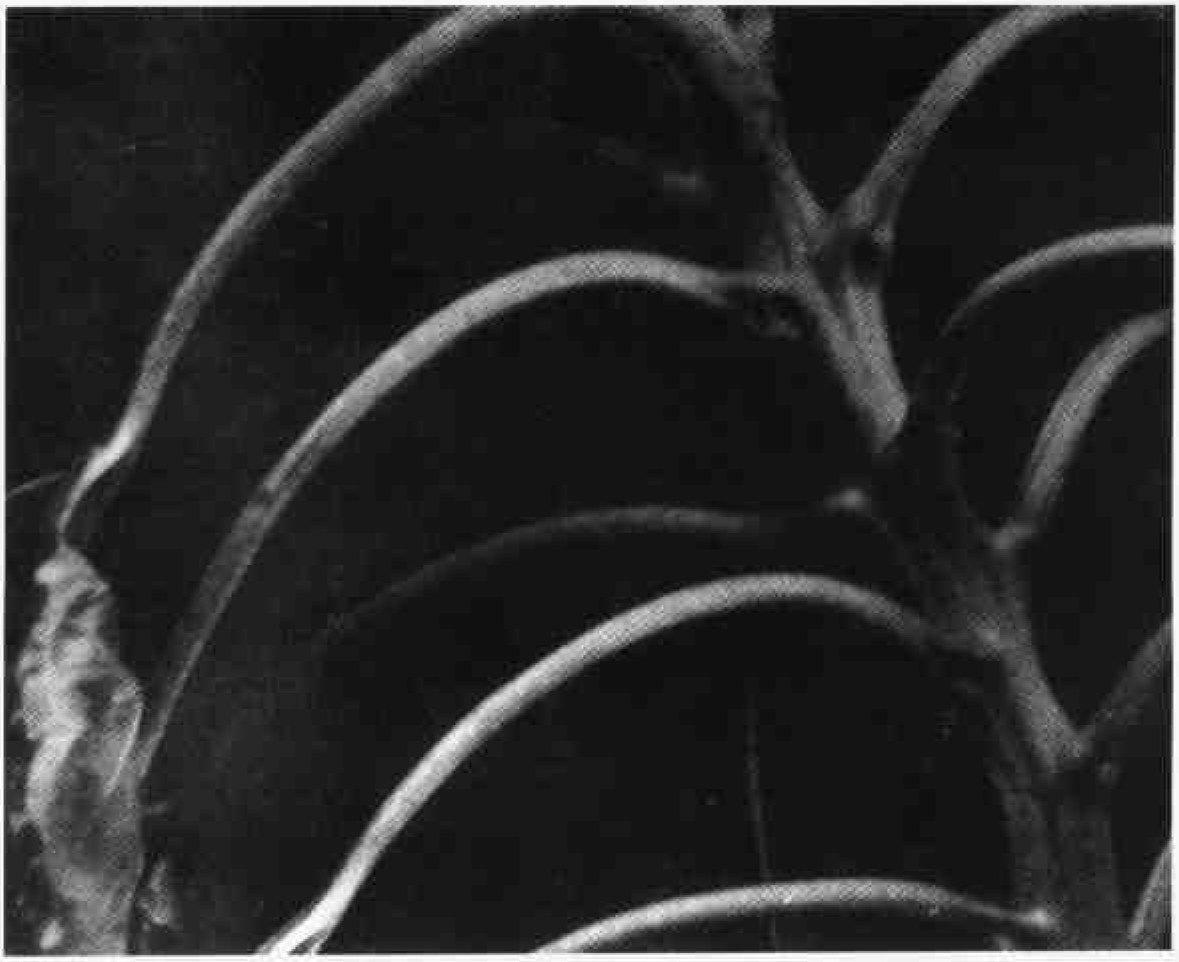


图6－18 向日葵背部　斯泰肯 摄(1920)

①李元：《谈美国摄影》。北京：中国摄影出版社，2001年版，第68页。

20. 直接摄影与斯特兰德

现代摄影诞生之初，很多人习惯称之为“直接摄影”。这主要是区别于早期摄影的人为摆布与画意摄影的人为营造。20世纪早期，对直接摄影做出突出贡献的人是美国摄影家保罗·斯特兰德（Paul Strand，1890—1976）。

斯特兰德1890年生于纽约，在纽约伦理文化学校读书期间就向他的生物学教师刘易斯·海因学习摄影。海因后来成为伟大的社会纪实摄影家，他所执持的社会纪实观念深深地影响了斯特兰德。

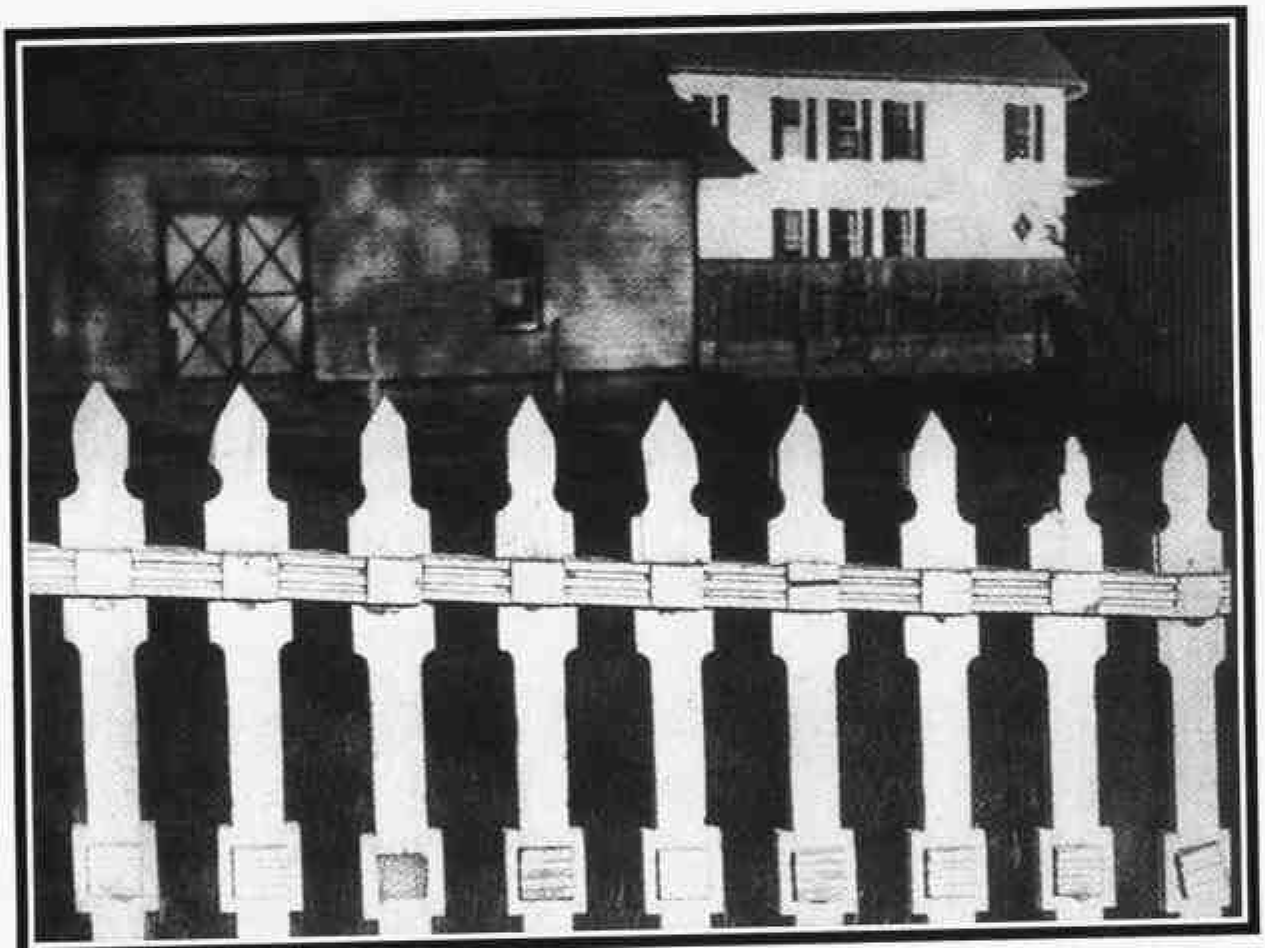


图6-19 白色栅栏　斯特兰德 摄(1916)

1912年，斯特兰德成为商业摄影师，最初几年曾尝试过当时流行于欧美的印象主义摄影。但他很快感到虚焦和画意并不是摄影真正的追求，因而将海因倡导的纪实与刚刚萌芽的即时拍摄结合起来，进行直接摄影的探索。他的新风格照片很快引起斯蒂格里茨的注意和支持，斯蒂格里茨在1917年最后几期《摄影作品》上刊载了斯特兰德令人耳目一新的摄影作品。斯蒂格里茨认为，斯特兰德的新作品，抛弃了图像的谎言，消除了因神秘化而导致的公众的茫然，包括摄影家本身的误解，这些照片是对今天的直接表达。斯特兰德自己则表示："如果你使别人感觉到你和世界没有融为一体，那是因为你做了一件极端平庸而毫无价值的事情——拍摄了一张画意派照片。"这句话现在听来有些偏激的情绪，但在那个时代，不啻是对摄影旧时代告别的宣言书。

图6-20 伞菌和草地 斯特兰德 摄(1928)

斯特兰德执著地追求"直接摄影"，他曾说过，"摄影家应当尊重眼前景物的光线层次……这种无限丰富的色调是任何人都无法用手工表达出来的。"而摄影的优

势恰恰是可以直接即时地传达这种"无限丰富"的景物层次。当然,斯特兰德与他的启蒙导师海因不同,并没有走上纯正的纪实摄影之路,他更注重形式,他强调摄影家应该是创造者,应当寻求表达其"感觉和思想"的方式。在这一点上,他更接近即时摄影大师斯蒂格里茨。他曾这样评价斯蒂格里茨的一幅照片,"注意每一个事物、每一片草,它们是如何被感觉和解释的——对其面前事物的完全接受和利用。"他曾声称自己的摄影理念是"尊重对象,为了完全表现存在感,决不使用特殊的技法和花招,面进行直接的拍摄"。这正是这种摄影理念和摄影方式被称为"直接摄影"的由来。

斯特兰德的摄影经历十分丰富,他大量地拍摄身边常见的普通对象,如断壁残垣、街头巷尾,随处可见的普通人等,对肖像摄影和静物摄影也做了不少探索。20 世纪 30 年代起,斯特兰德还曾从事电影摄影长达 20 年之久,曾独自或与人合作拍摄过《曼哈顿》、《海浪》、《犁破草原》、《本土》等电影。40 年代末,与南希·纽霍尔合作出版摄影集《新英格兰时代》。自 50 年代起,他那创意独特、图文并茂的著述便陆续在新英格兰、法国、意大利,甚至埃及、加纳出版。50 – 60 年代斯特兰德曾赴欧洲、南美一些国家拍照。1951 年斯特兰德离开美国,定居法国直至去世。斯蒂格里茨曾赞誉"他是自阿尔文·兰登·科伯恩以来,美国惟一的重要摄影家"。

《白色栅栏》(图 6 – 19)是斯特兰德直接摄影风格最早一幅代表作,拍摄于 1916 年,1917 年被斯蒂格里茨选中,发表在《摄影作品》上。照片拍摄的是触目的白色条状木篱笆,以及远处的一幢房子和一个谷仓。这种完全由直接目击所触发的直接拍摄作品,破坏了一切绘画构图法则,以几近呆板的白色栏杆横过整个画面,而后面的世界则显得灰暗而模糊。照片触及了直接摄影和画意摄影之间最敏感的核心,即是从自然本身取得画面,还是由绘画审美习惯安顿自然,显然照片属于前者。对自然的关注,使一些平凡的事物在斯特兰德镜头之下变得不寻常,《伞菌和草地》(图 6 – 20)很好地体现了他敏锐的审

美眼光。拍摄于1916年的《盲妇》(图6－21)，是斯特兰德最享盛誉的作品之一，作品以极其深厚的内在情感，表现了一位遭受苦难的双目失明的老妇人的形象。李元曾说："不论他在哪里拍摄什么对象，所拍照片总是充满感情，同时表现出崇高的思想。"[①]《盲妇》的巨大感染力，正是来源于此。

应当正确地指出，尽管斯特兰德忠实于直接摄影和纯粹摄影的原则，但由于20世纪初叶机械文明的巨大冲击，由机械带来的几何抽象审美，在斯特兰德那里得到充分的回应。在20世纪20、30年代甚至更早或更晚的作品中，在直接拍摄中抽取对象的独特形式感，始终是斯特兰德关注的重点之一。这从他大量表现机器部件的照片中反映得最明显，例如拍摄于1922年的《车轮与防尘罩》(图6－22)和《双层的"AKELEY"》。即使是纯自然景物，在奇妙

图6－21 盲妇　斯特兰德 摄(1916)

①李元：《谈美国摄影》。北京：中国摄影出版社，2000年版，第62页。

图 6－22 车轮与防尘罩
斯特兰德 摄(1922)

图 6－23 剑麻与蕨菜
斯特兰德 摄(1927)

光线的照射下也会产生抽象效果，例如拍摄于 1927 年的《剑麻与蕨菜》(图 6－23)，由于独特的光线所勾划的线条把刚直挺拔与繁复自然巧妙融合，视觉效果极为鲜明。40 年代后，斯特兰德的摄影则更接近写实，抽象色彩不那么突出了。拍摄于 1953 年的《自行车》虽然画面中没有人物出现，但自然的家居形态，和谐的生活环境，表现了意大利鲁扎拉镇那平凡而又悠绵的生活情趣，可视为斯特兰德后期的代表作。《男孩夏朗德·德维亚》(图 6－24) 是斯特兰德拍摄于 1951 年的作品，发表于 1952 年出版的摄影专集《法国侧影》一书中，从这幅照片中仍然可以瞥见斯特兰德早期人像独有的“直接”风格。保罗·斯特兰德的创作追求和成功探索，为现代摄影展开了一条宽阔无尽的道路，对后来者产生巨大影响，著名的摄影大师安塞尔·亚当斯曾在第一次见到他的照片时说：“他的照片让我知道，什么才是我该走下去的道路。”

在现代摄影脱颖而出的过程中，斯蒂格里茨、斯泰肯、斯特兰德，分别做出了自己的贡献。斯蒂格里茨即时现场摄影主要的功绩是扭

转了摄影师与被摄者的关系，第一次实现了以被摄者为中心，使摄影由一种匠意的工艺活动，转变为一种面对人类活动的艺术创造。并且第一次将时间对位原则，引入了摄影。时态的确立，为现代摄影奠定了第一块基石。这种以"即时"为特征的观念转变是现代摄影诞生的主要标志。斯泰肯的贡献，则是以不断探索的独创成果，为现代摄影开辟了一块完全属于自己，不再受任何绘画规范影响的纯粹摄影化的视觉美感天地，他的开拓主要是现代美感方面的。而斯特兰德更多地探寻了摄影的生命来源即光线问题。对于现场光线不加干预的直接记录，成为现代摄影保持直接性、客观性的根本规范。同时斯特兰德对光线效果的执著探索，触及了现代摄影的形式表现问题，这为现代摄影的另一支脉，现代主义摄影，预设了发展空间。由即时、纯粹、

图6－24 男孩夏朗德·德维亚　斯特兰德 摄(1951)

直接三种追求相互靠拢、相互融合，并相互补充，现代摄影的整体性观念逐渐成熟、完善，并终于为人们所普遍接受。

经过20世纪初期的脱胎换骨的改造，摄影终于彻底与绘画“分离”，成为一门当之无愧的艺术，并初步确立了一整套拍摄方法和美学规范，现代摄影就此脱胎而降，而摄影也从此成为20世纪人类文明不可忽视的重要内容和基本领域之一。对此，德国现代主义艺术的先驱者莫霍利·纳吉的一句话形象地给予了概括，他说：“未来的文盲将会是那些对摄影一无所知的人，而不是那些不懂得书写艺术的人。”

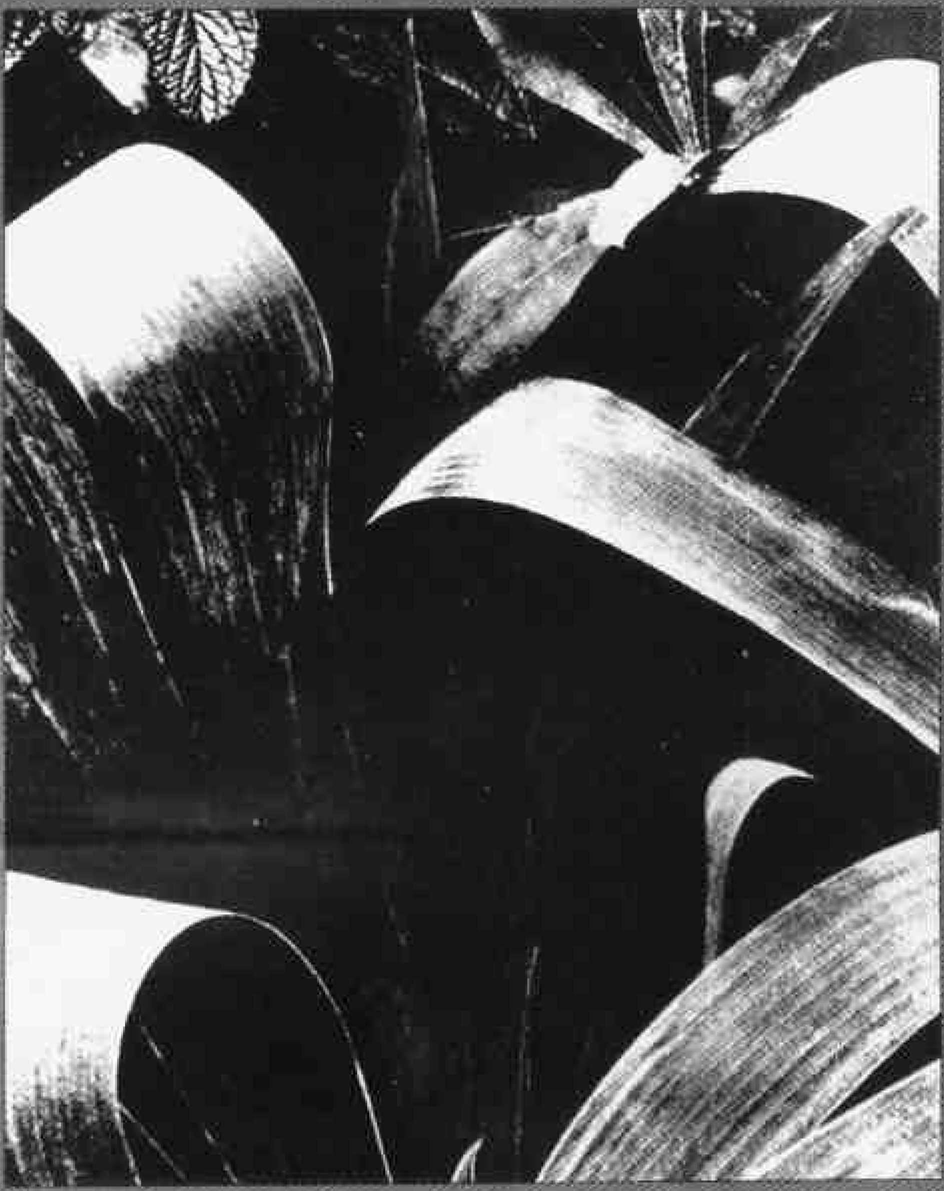


图6-25 蔚——野生的斯特兰德 摄(1928)

第七章

摄影的第二个"经典时代"

自19世纪末、20世纪初美国摄影分离派将摄影引入现代之后，以直接摄影、纯粹摄影为号召的摄影新潮流迅速在全世界流行起来。这种刚刚浮出水面的现代形态摄影以完全摆脱后画意摄影的印象主义影响为己任，寻求与被摄物直接、客观、单纯的接触，在技法上最鲜明的特征是摒弃虚焦、讲究锐焦，并将后来成为摄影最核心理念的即时"瞬间"引入自己的审美规范。斯蒂格里茨、斯泰肯、斯特兰德等最早一批现代摄影的先驱者，用大量的创作和不懈的理性探求将这种新的美学思想推向整个摄影界，但稍后另一种更具现代特点的摄影观念便开始萌动。以"f64小组"为代表的新观念在美国西海岸异军突起，很快以清晰、精细、客观为特征的摄影风格便成为主流。这种风气所及，遍于世界各地，并影响到整个30、40年代乃至第二次世界大战之后。

21. 精细摄影与“f64 小组”

如何使世界更清晰地呈现在人们眼前，并在拍摄之前就能准确预见照片视觉效果，这在 20 世纪 20 – 30 年代成为摄影家普遍关心的问题。毫无疑问，对此摄影分离派原有的即时、直接或纯粹摄影观念已不能圆满予以回答，这使受分离派影响的新人开始另一轮的探寻。1932 年一个新的流派摄影团体——“f64 小组”在美国成立，它的诞生地不在孕育了美国现代摄影精华的纽约而在西海岸加利福尼亚，这一点是有象征意义的。“f64 小组”的主要成员有后来成为整个 20 世纪最杰出摄影大师的安塞尔·亚当斯、爱德华·韦斯顿，著名的电影摄影师威拉德·凡·戴克（Willard Van Dyke，1906—）以及依莫金·坎宁安（Imogen Cunningham，1883—1976）等人。当时共有 7 位摄影家联袂在旧金山举行摄影展览，并以此为契机，发起组织了“f64 小组”。所谓“f64”是指小光圈，意味着追求最高的清晰度。“f64 小组”的美学追求正是在这一点上

图 7 – 1 烟囱　威拉德·凡·戴克 摄(1932)

图7-4告诫 坎宁安 摄(1972)

与摄影分离派分道扬镳，这一小组的年轻摄影家们不满足于对事物完全直观的直接拍摄以及不作摆布，而进一步追求摄影画面的高度清晰、层次影调丰富细腻，为达到这一点宁可采用大底片照相机，并在必要时将光圈缩至最小。此外，在摄影分离派年代尚未给予足够重视的另一摄影功能——曝光控制，也在"f64小组"的美学追求上首次作为纯粹摄影的造型手段加以考虑。"f64小组"最终摒弃了柔焦与重铬酸盐印相虚影工艺，使摄影割断了与绘画联系的脐带。"f64小组"存在时间并不长，到1935年即行解散。存在期间也比较松散，没有成型的组织体系和例行会议，团体的共同美学追求主要是通过举办的数次展览和成员们的创作实践体现出来的。但是，"f64小组"所代表的现代摄影理念，却深深地影响了20世纪摄影的发展进程，造就了一批大师级摄影巨匠。

图7-2马蹄莲 坎宁安 摄(1929)

图7-3人体 坎宁安 摄(1932)

“f64 小组”的创始人之一威拉德·凡·戴克，美国摄影家，20 世纪 20 年代起自学摄影，后主要从事电影摄影，曾多次获奖（图 7－1）。1965 年起，被任命为纽约现代艺术博物馆电影部负责人。1972 年后又重新从事摄影。

依莫金·坎宁安是“f64 小组”年纪较长且从事摄影较早的一位女摄影家。她曾在西雅图华盛顿大学和德国德累斯顿高等技术学校攻读化学和摄影化学，这对她后来形成自己的精细摄影风格有重要作用。1917 年迁往旧金山，20 年代她为斯图加特“国际电影与摄影展”提供了一组极富现代感的植物系列照片，使她与韦斯顿、亚当斯等人有了比较一致的美学倾向。1932 年，她参与“f64 小组”创建活动，追求用小光圈获取最高清晰度和最大景深。此后，坎宁安逐渐转向人像摄影，把西海岸名人作为自己的拍摄对象。通过长期积累，形成了具有独特风格的美国西部名人画卷。这位被安塞尔·亚当斯称作“一个非常直率和有点尖刻的女人”，始终信守“f64 小组”的基本理念，坚持以摄影方式最大限度地反映事物本来面目，特别是在人像摄影中，她高度尊重被摄者，在照片画面上展示被摄者的个性与特色，很少有意流露拍摄者的个性与风格。《马蹄莲》(图 7－2)是坎宁安摄于 1929 年的一幅作品，能够比较充分地体现“f64 小组”的精细摄影风格。画面影纹细腻，层次丰富，而更为重要的是，拍摄者采用控制得极其精微的曝光技术，将高光区与绝对暗部的过渡巧妙地表现得犹如音乐中柔婉动听的长调般优美，同时这种细微的光区变化与三度空间的变化相协调，造成了奇异的视觉效果。《人体》(图 7－3)是她拍摄于 1932 年的作品，也能体现出一种精细风格。拍摄于 1972 年的《告诫》(图 7－4)是坎宁安后期的作品，但较能代表她人像摄影的特色。“f64 小组”中最有成就，也最富有代表性的两位大师级人物是爱德华·韦斯顿和安塞尔·亚当斯。

22. "摄影视觉"与摄影大师韦斯顿

现代摄影由斯蒂格里茨和斯泰肯、斯特兰德开拓自己的发展道路,经过一段时间的探索,很快便出现了第一批大师级的人物。其中,爱德华·韦斯顿使摄影第一次以自己的视觉接触世界,这种"摄影视觉"的开发,对整个20世纪摄影的发展具有决定性意义。

爱德华·韦斯顿(Edward Weston, 1886—1956), 1886年生于美国伊利诺斯州,少时就读于当地的文法学校。1902年起利用父亲给

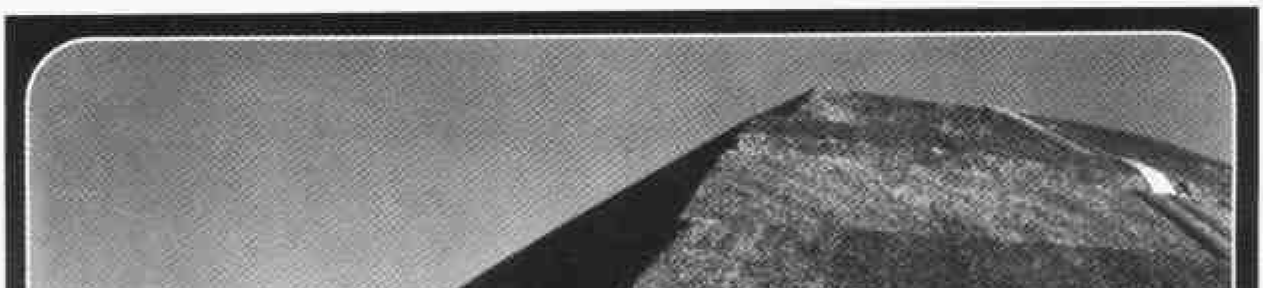


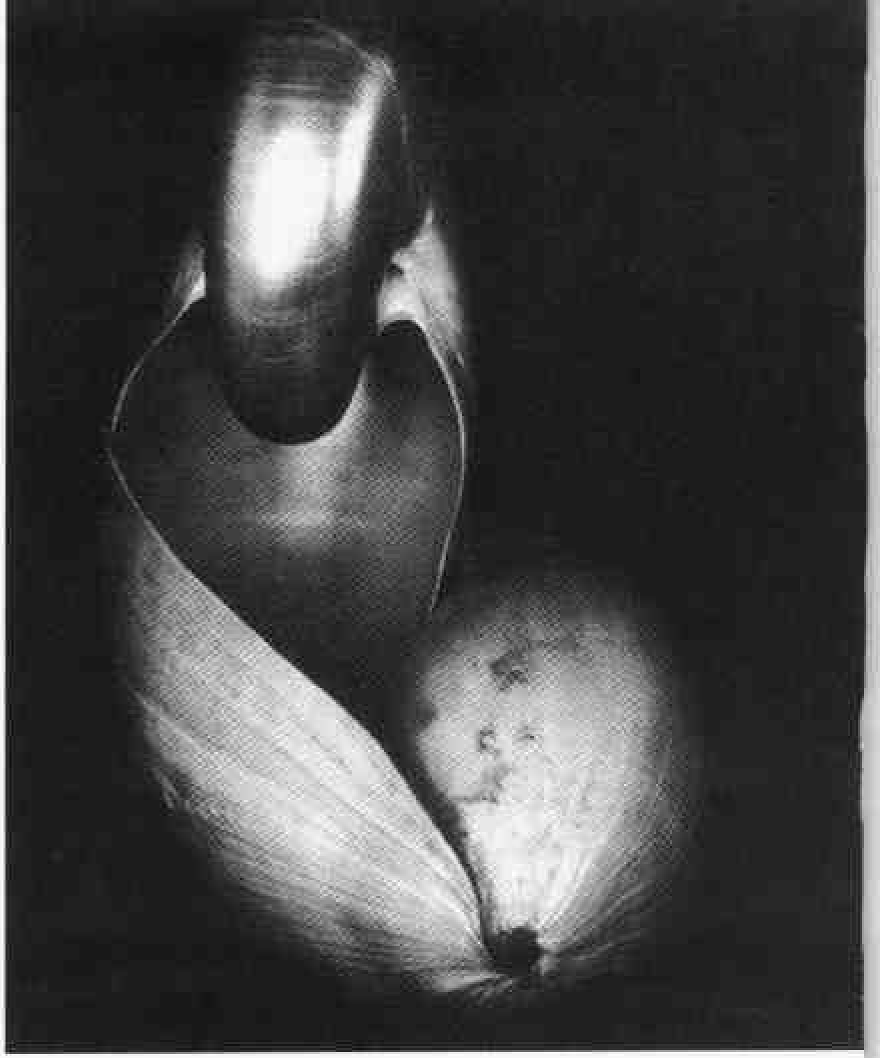
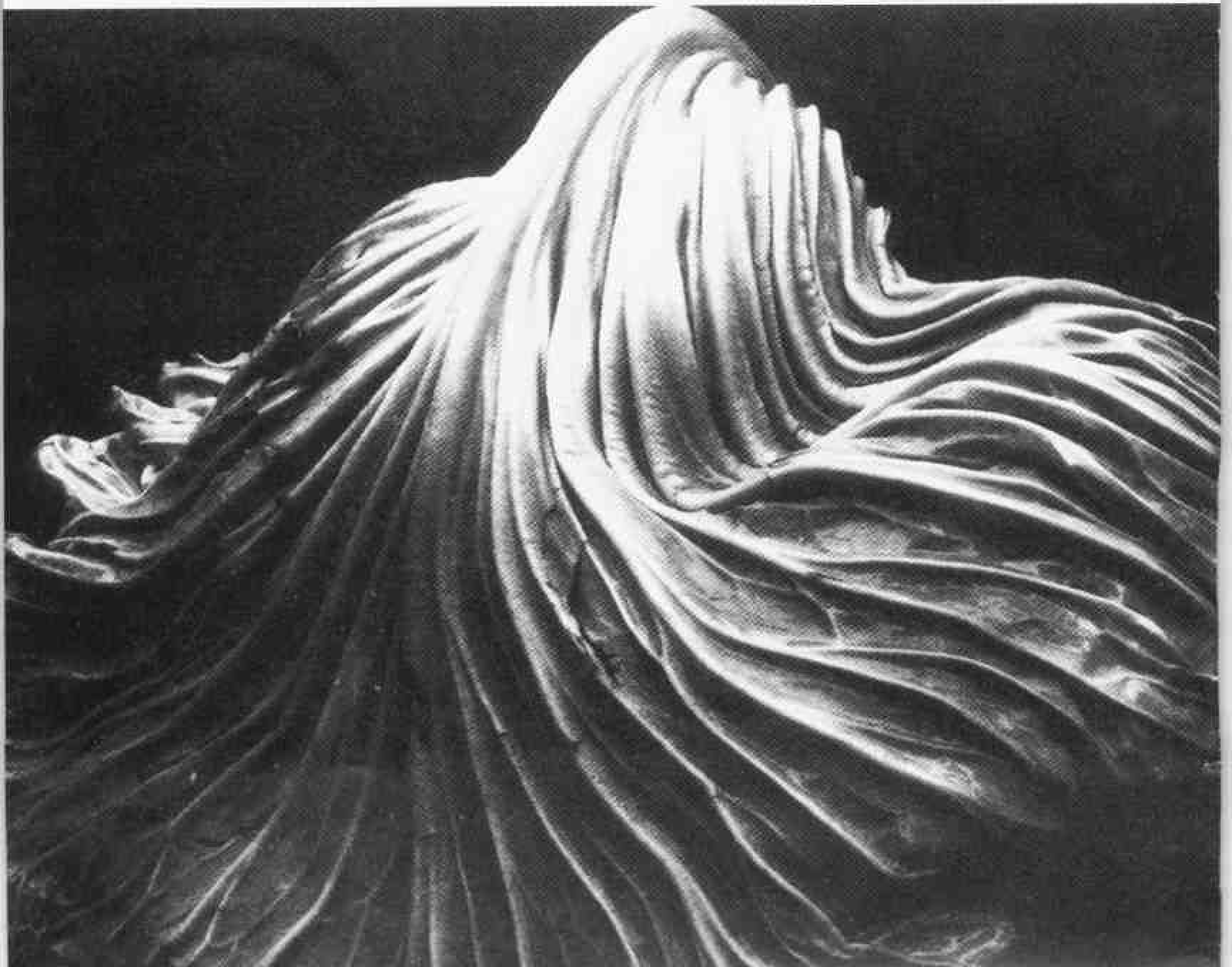
图7-5 墨西哥 韦斯顿 摄(1923)

的照相机开始学习摄影，拍摄芝加哥公园的景物。1906年旅行到加利福尼亚州，并开始流动人像摄影职业生涯。1908年到1911年，在伊利诺斯大学摄影专业学习，此后曾先后在加利福尼亚州的特罗皮科，以及格伦代尔、新墨西哥、旧金山等地开设人像摄影室。这一时期，韦斯顿的摄影创作是探索式的，与20世纪初年许多有志于摄影的艺术人才一样，曾热衷于具有印象主义特点的软焦点画意摄影，并赢得了一些沙龙奖和专业奖。但时代的躁动很快在这位才华横溢的艺术家心中激起回响，1915年他参观旧金山世界博览会现代艺术展受到很大触动，开始对画意摄影失去兴趣，而开始倾向于崭露头角的现代摄影的表现方法。1917年韦斯顿加入伦敦摄影沙龙，更加拓宽了他的眼界。

1922年，韦斯顿36岁时，去纽约见到了正大力倡导直接摄影的斯蒂格里茨、保罗·斯特兰德以及查尔斯·席勒。他们的摄影观念和创作实践对韦斯顿产生了巨大影响，使他彻底摆脱了后画意派的束缚，转向了纯粹摄影的道路。当年他拍摄了俄亥俄州阿姆寇钢厂的系列摄影，已可以看出这种转折的初步迹象。后来韦斯顿曾说过："斯蒂格里茨和我两个小时的会见，对准了我一生的焦点。"1923年，他关闭了自己的照相馆，迁居墨西哥，专心于探索纯粹摄影的创作实践。他从身边平凡、习常的事物入手，专注地体察领悟事物独特的存在方式与构成形式，并以纯正、精湛、一丝不苟的摄影手法加以表现，创造了一系列杰出的精品，从而使他开始建立起一流现代摄影家的名声。《墨西哥》(图7-5)便是韦斯顿这一时期的作品之一，照片以清新鲜明的非画意构图展示了墨西哥古迹印加大金字塔的雄姿，画面上以接替的折线区分了明暗区域，明亮部分充分地表现了金字塔表面的斑驳蚀痕，而照片下部的草原和小树则作为永恒生命的见证给金字塔一种活的感觉。超越时空的历史沧桑感透过画面弥漫于观赏者心中。

1926年，韦斯顿返回加利福尼亚，进入了他摄影创作的高峰期。这一时期，他以充沛的精力和富有灵感的独到体悟，拍摄了许多

令人惊叹的作品。虽然这些作品的题材是平凡的身边琐物，早已为摄影家们所习见的裸体或自然风光，但韦斯顿的观察完全与众不同，他善于从光线的缓慢移动之中，发现事物瞬间裸露出来的不为人熟知的特殊形象。这种形象其实正是事物内在本质和结构的一种瞬间呈现。韦斯顿发现，体悟、观察和用照相机捕捉这种独特形象，几乎是摄影家一种天赋权利，在这方面画家们是只能望洋兴叹的。惊喜之余，他以自己多年积累的拍摄经验，遵循现代摄影刚刚确立的直接、纯粹原则以及后来为“f64 小组”所崇尚的精细摄影的锐焦、清晰、层次丰富原则，拍下了一系列非凡的画面。1929 年，他与现代摄影的先驱者爱德华·斯泰肯合作操办了斯图加特“胶片与摄影展览”的美国部分，与斯泰肯的接触，进一步促进了韦斯顿探索性摄影的创作。1930 年，几幅被公认为“世界摄影史上不朽的伟大作品”的照片诞生于韦斯顿之手。《青椒 30 号》和《贝壳》两幅作品均拍摄于这一年。韦斯顿曾说过：“我不去专门寻找那些不寻常的题材，而是要使寻常的题材成为不寻常的作品。”《青椒 30 号》(图 7－6)的拍摄对象是再平凡不过的蔬菜，但韦斯顿利用单纯却富有表现力的照明，以及极度鲜锐的聚焦，极端精确细微的曝光，将甘椒的外表皮的柔滑细腻与细小斑纹表现得淋漓尽致，而自然生成的复杂的甘椒果形，一旦由平凡习见、不屑细顾变为视觉中心，便产生一种近乎陌生、近乎抽象的感觉。正是这种“超常注意”的心理投射，使作品的纯粹摄影性质发生了某种游移，而具有了一种特殊美感，令人联想起雄劲刚健的男性后背与脊梁。《贝壳》(图 7－7)比《青椒 30 号》更进一步，假如说《青椒 30 号》还仅仅探索了事物的外三度空间，那么《贝壳》便将摄影视觉延伸到了事物的内三度空间。光线的复杂过渡和表面与内空间的曲折交替，使一枚司空见惯的鹦鹉海螺成为一个奥秘无穷的宇宙，对此无论作多少想像都不嫌过分。这两幅超常的杰作，使摄影的独特表现力为世人所公认。《卷心菜》(图 7－8)拍摄于 1931 年，这幅作品以更加精熟细微的手法，将平凡的卷心菜叶拍摄得如同出自大师之手的雕刻艺术

品，真正实现了“使寻常的题材达到了不寻常”的效果。《青椒30号》、《贝壳》、《卷心菜》这三幅作品最能体现韦斯顿所发现并成功运用的“摄影视觉”，这种视觉直接面对客观对象，但其效果远远超出普通人的视觉感受，是人类视觉的一种精致化和审美化。在谈到自己的摄影时，韦斯顿曾精辟地将其归纳为三个要素，即“一是记录过程瞬间的快速，二是记录比肉眼所见更多的能力，三是表现连续不断、无限微妙的影调层次的能力”。假如说这三个要素中的第一、第三两个要素，即瞬间与层次曾被斯蒂格里茨等人作为告别画意摄影的旗帜的话，那么第二要素，即比肉眼更高超的视觉能力，则是韦斯顿第一次明确地意识到，予以观念化并用于指导创作的。“摄影视觉”这一概念，已从其主张和创作中成型，他已将摄影的视觉能力从肉眼视觉中剥离出来，因此称韦斯顿为摄影视觉理论的开拓者是恰如其分的。韦斯顿这种“摄影视觉”的崭新观念对整个现代摄影发展是具有决定意义的。事实上，20世纪后来的摄影在开拓人类视野方面的贡献，甚至要超过它在一般意义下的纪实和艺术审美方面的贡献。

1932年，韦斯顿与亚当斯等人一道共同组建“f64小组”，将自己的摄影追求上升为一种新的美学观念。共同的事业，激发了韦斯顿更大的创作热情。他在莫哈维沙漠和海边的洛伯斯岬角创作之后，为了给美国著名诗人惠特曼的名作《草叶集》特别版配照片而走遍美国南部和西部。韦斯顿在此期间创作了大量风光作品，这些作品同样具有典型的韦斯顿摄影风格，即精细入微的客观记录和出乎意外的独特意象之间水乳交融的结合。他的自然景物照片体现了一种特别的精致，即完全将拍摄对象从世界中孤立，并加以细微的表现，如岩石、树木等，“它们只是置于背景前，而没有融入其中”。这种剥离使韦斯顿照片中的景物，是“事物本身的精华，而不是它们的一种状态”。他把

上左图7-6 青椒30号　韦斯顿 摄(1930)
上右图7-7 贝壳　韦斯顿 摄(1930)
下　图7-8 卷心菜　韦斯顿 摄(1931)

图 7－9 沙丘，奥西诺
韦斯顿 摄(1934)

这种方法称为"直接法"，认为照相机"天生的诚实"，这让他能够观察到"事物的本性"，并"按照其基本的事实"，用摄影的方式表现它们。1930 年，韦斯顿在一篇题为《摄影——不是图示》的文章中，说到自己拍摄的体验："缓缓转动相机，看着毛玻璃上的影像变化，这是一种新发现，一个人成为了一名发现者，通过镜头看到一个新的世界。最终，就在这儿，以完整的思想被完整地揭示出来。曝光之前，一定要明确地、充分地去感觉。"荒漠与沙丘是韦斯顿偏爱的题材，他拍的《莫哈维沙漠》以及《沙丘，奥西诺》(图 7－9) 都展示了一种深刻的"感觉"，在生命与寂寥之间的那种深沉的感叹。拍摄于 1937 年的《枯树桩》(图 7－10) 介于韦斯顿静物与风光摄影之间，有着奇妙的韵味。一截扭曲多纹的枯树干，竖直地插向天空。在这个方向上，它是刚直、坚硬，不可摧折的。但在另一个方向上，犹如老人眉头褶皱一般横向环绕的枯木纹理，又显示出生命曾经有过的柔嫩与活力。精致到伸手可触的影纹层次，恰到好处地将这对矛盾组合在一起，形成了一种伸张到人内心深处的奇特张力。毫无疑问，就这一点讲，韦斯顿已明显超越曾给予他摄影启蒙的先驱者斯蒂格里茨，

图 7－10 枯树桩　韦斯顿 摄(1937)

使自己的摄影更加现代化，更加个性化，也更富有表现力。

当然，韦斯顿的才华，不仅表现在这些隐喻性静物和风光照片上，他的人体摄影同样独具一格。在人体摄影上，韦斯顿秉承自己一贯的追求，努力发现人体构成的独特性和超越美。在这里他所追求的，不仅远远超越了早期画意人体相互沿袭的模特姿态写真，以及印象主义摄影的朦胧婉约人体描摹，也与当时流行的维多利亚式世俗人体裸照划清了界限，一种高尚、纯正、严谨的人体摄影艺术，在韦斯顿的手下脱颖而出。在这方面，韦斯顿之前，没有人能与他相比，甚至在韦斯顿之后，也鲜有人能与其齐肩并列。拍摄于 1936 年的《人体》(图 7－11)，是确立韦斯顿人体摄影巨匠地位的经典之作。照片令人意外地省略了通常作为人体摄影核心部位的躯干，以及女性最富曲线诱惑魅力的胸部和最有变化的面部，而以交叉叠加的四肢以及低埋的头部构成了人体的整体。这种不寻常的构成，体现了韦斯顿杰出的观察力和想像力。因为人体与韦斯顿喜爱的静物不同，是一定要按照人的主观意志去造型的，韦斯顿的想像力在此得到充分的发挥。他细心滤除了人体摄影中惯常渗有的"性"、"情"成分，以一种近乎严酷的态度，追求人体造型可能达到的某种极限，并在清晰的线条交错之中寻求人体的完美。在光线的布局、曝光的控制、聚焦的精确等纯属摄影的技术层面，韦斯顿做到了真正的完美。这幅作品，"以一种对生命的绝对诠释而成为人体摄影史上的一座丰碑。"[①]

1937 年，韦斯顿获得了古根海姆奖，这对摄影是有历史意义的，因为前此没有任何一位摄影家获此殊荣。当年，韦斯顿与安塞尔·亚当斯同著名模特查丽丝·威尔逊一道，登上了加利福尼亚约塞米提国家公园的一座山峰，拍摄带有人物的风景照片。亚当斯即兴拍下了一幅查丽丝的肖像照片（见图 7－20)，这幅照片对韦斯顿有特殊意义，因为这位美女后来成了他的第二任太太。查丽丝成为韦斯顿摄影

①崔峻、刘艳娟：《世界传世摄影》(2)，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2002 年，第 7 页。

图 7－11 人体　韦斯顿 摄(1936)

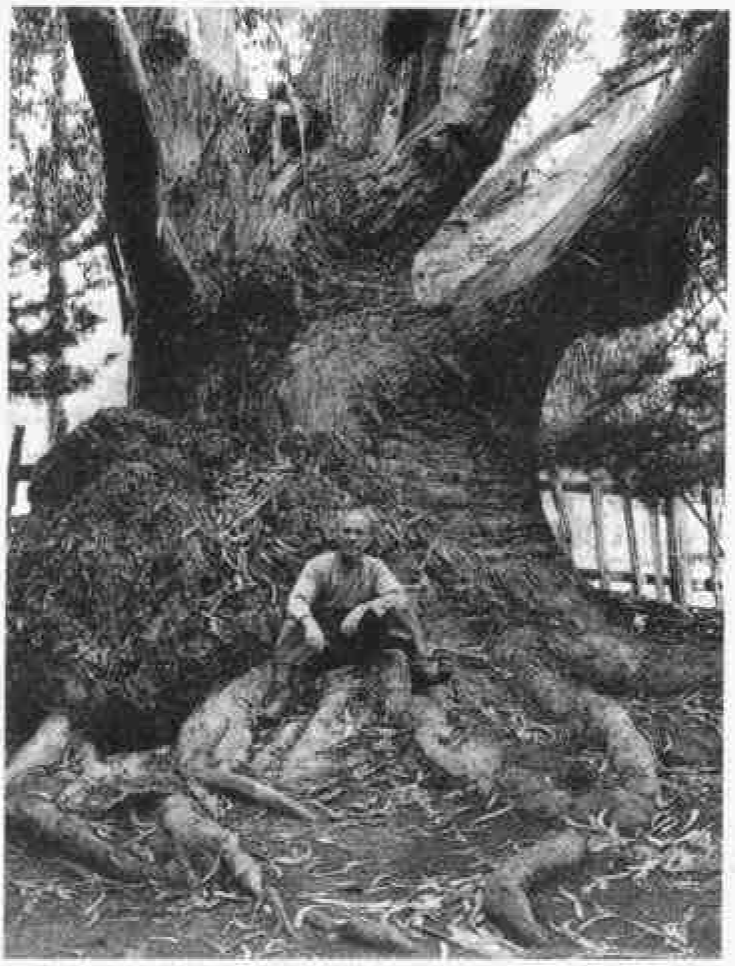


图 7－12 爱德华·韦斯顿　亚当斯 摄(1940)

创作的有力支持者和第一诠解者，1940 年他获古根海姆奖的著作《加利福尼亚和西部》正式出版，其中便配发了查丽丝的文章。

韦斯顿的摄影艺术是始终处于探索和创新之中的，他曾说过："我是个一心准备接受新印象，深信新鲜印象的海平线的彼岸会有新大陆，因此而扬帆起航的摄影家。"独到的慧眼和前锐的表现，使他被时人称为"摄影界的毕加索"。安塞尔·亚当斯曾评价韦斯顿说："实质上韦斯顿是现代为数不多的几个最有创造力的艺术家之一。他再现了大自然的本来面目，同时表现了造化的力量，他以意味深长的形象，呈现出万物最基本的和谐和统一。他的作品启发了人们的内在体验，并使之达到精神上的完善。"亚当斯于 1940 年拍摄于卡梅尔高地的《爱德华·韦斯顿》(图 7－12)是上面一段话非常形象的注解，韦斯顿身后形状奇异的巨树正好象征了这位巨匠丰碑似的创作。韦斯顿丰富的创作成果已成传世珍品，这些作品多收集于他生前出版的《祭坛后的偶像》，或身后结集出版的《爱德华·韦斯顿摄影 50 年》(1973 年)、《韦斯顿人体摄影作品集》(1977 年)等书中。韦斯顿作为现代摄影第一位经典大师，在摄影界有崇高威望和巨大影响，而他开拓的"摄影视觉"，作为观察和体悟世界的一种新方式，则深刻地影响了整个 20 世纪的艺术进程和文化视野。

23.“区级系统”与摄影大师亚当斯

比爱德华·韦斯顿年龄小，但摄影活动时期大体相当的另一位大师级人物是安塞尔·亚当斯，他以严谨完善的科学曝光系统和大量独具特色的杰出作品，最终完成了现代摄影的创立进程。

图7－13 安塞尔·亚当斯
尤素福·卡什 摄(1983)

安塞尔·亚当斯（Ansel Adams, 1902—1984)（图7－13），1902年2月20日生于美国旧金山，居处在海边沙丘之上，可以看到波涛起伏的大海和壮丽的金门大桥，大自然的奇丽景观从小就深深地影响了亚当斯的内心世界。亚当斯从12岁起开始学习钢琴，音乐的奇妙韵律和钢琴的严格音阶，则使亚当斯养成了极其敏感而又精确入微的艺术感应力。童年时代的这两种经历对亚当斯在摄影上的造诣有着极其密切的关系。

1916年亚当斯只有14岁，在一次随全家去内华达州约塞米提国立公园度假中，对摄影产生强烈兴趣，不久他就开始在法兰克·迪特曼的摄影冲洗店中学习摄影及洗印技术。早年的暗房训练，为亚当

图 7－14 约塞米提的半圆丘
亚当斯 摄(1927)

斯在以后的摄影实践中创立精确曝光的"区级系统"奠定了基础。当时亚当斯使用父亲那台简陋的方盒镜箱照相机柯达布朗尼拍摄照片，同时仍苦心练琴。他每年夏天到约塞米提的赛拉俱乐部当管理员，并借用贝斯特照相馆的钢琴继续学习音乐。音乐与自然风光相辉映给亚当斯的早期摄影注入了内在的艺术魅力，而使这段时间成为亚当斯浪漫岁月的另一个重要因素，则是爱情，他与贝斯特的女儿弗吉尼亚一见钟情，后来二人终于结为夫妇。在约塞米提的浪漫时期，音乐成为亚当斯最早一批照片的内在灵魂。他曾说："当我看到一张好照片时，常常会听到照片里的音乐。这并不是我故弄玄虚、自作多情，而是一种结构上的感觉，是音乐自发地从照片中产生出来的。"摄于 1927 年的《约塞米提的半圆丘》(图 7－14)，是亚当斯早期代表作，他曾说过："这张照片是我第一次有意识地凭想像观察的结果。"照片是在他的未婚妻弗吉尼亚陪伴下拍摄的，为了拍摄照片，在冷嗖嗖的早春天气中，他们背着沉重的科罗纳大型相机爬了一天山，亚当斯回忆道："在当时那个年月，我根本不把爬山当回

图 7－15 冬日，约塞米提　亚当斯 摄(1930)

事……当时，任何困难都吓不倒我们。”亚当斯和弗吉尼亚成功了，我们看到的照片呈现出异常动人的景象。山体高低错落构成大的阶调，岩石纹理纵向的排列构成小的阶调，匀称而又多变的构成与钢琴的琴键何其相似，而照片所给人内心的撞击又与钢琴的音乐多么一致。庄严、雄浑，又富于起伏变化，它已预示亚当斯一生在自然风光摄影领域惊人的才华和伟大的创造。当年，亚当斯的摄影作品受到评论家A·潘德的高度赞赏，这促使亚当斯决心更专注地投入摄影创作。1928年，在潘德的帮助下，亚当斯在旧金山赛拉俱乐部举办了第一次个人摄影作品展览。这次展览使他受到西海岸乃至整个美国摄影界的关注。

1930年，又一件对亚当斯摄影生涯至关重要的事发生了，即他与保罗·斯特兰德的邂逅。在新墨西哥州北部的塔奥斯二人不期而遇，保罗·斯特兰德请亚当斯看了他拍摄的底片。对此，亚当斯说："从来没有看到过如此微妙的光线，如此完美的构图，那么精炼那么单纯那么有力。""这次会见对我的摄影具有重大意义。"多年蓄积的摄影艺术潜质使亚当斯在斯特兰德的感召下，作出一生最重大的决定：彻底放弃音乐，终生从事摄影。这一年他在旧金山开办了照相馆，并投入了直接摄影的新探索，《冬日，约塞米提》（图7－15）拍摄于这一年，已可以发现许多现代摄影的突出特点。1931年，他写道："一种视觉的觉悟，就像是一次宣告！我突然间发现摄影可以成为一种极具说服力的艺术样式。"而这种发自内心的艺术体悟，促使他与爱德华·韦斯顿等西海岸摄影家进一步接近，终于在1932年共同创办了具有划时代意义的"f64小组"。

30年代后期和40年代是亚当斯风景摄影的黄金时期，他以经过反复磨砺的现代摄影信念和长达十余年的技术摸索经验，全身心地投入风光摄影。他的风光作品几乎都出于美国西海岸，尤其集中在最初启发他灵感并留下难忘爱情记忆的内华达山脉、约塞米提地区，他拍摄典型的西部风光，也拍摄枯树、沙丘和被侵蚀的岩石。但不论

拍摄哪种题材，亚当斯都始终如一地以超乎想像的景深、宽广无垠的景场、丰富的黑白层次和精确到极点的曝光控制来表现自己选中的对象。与"f64 小组"其他成员相比，亚当斯是更直接更纯正的自然表现者，他不像给他巨大影响的斯特兰德那样刻意追寻超出视觉的夸张性的景像，也不像同伴韦斯顿那样热衷于从自然中抽取绝对的体验，他的风光作品是自然本身的精致呈现。由于大量拍摄美国西部，亚当斯的风光摄影不自觉地浸透了美国西部那种与天地同存、与生命俱在的永恒感与启示性。对这些风光照片，亚当斯曾感慨道："谁能够定义这些荒野之地的氛围？自然领域的意味早已超越物质存在本身……我们所能捕捉的仅仅是我们的精神领域所可能达到的深度而已。"

1941 年拍摄的《月升》(图 7－16)，是亚当斯经典风光作品中最为脍炙人口的一幅。亚当斯曾表示，"这张照片与我拍摄的其他任何

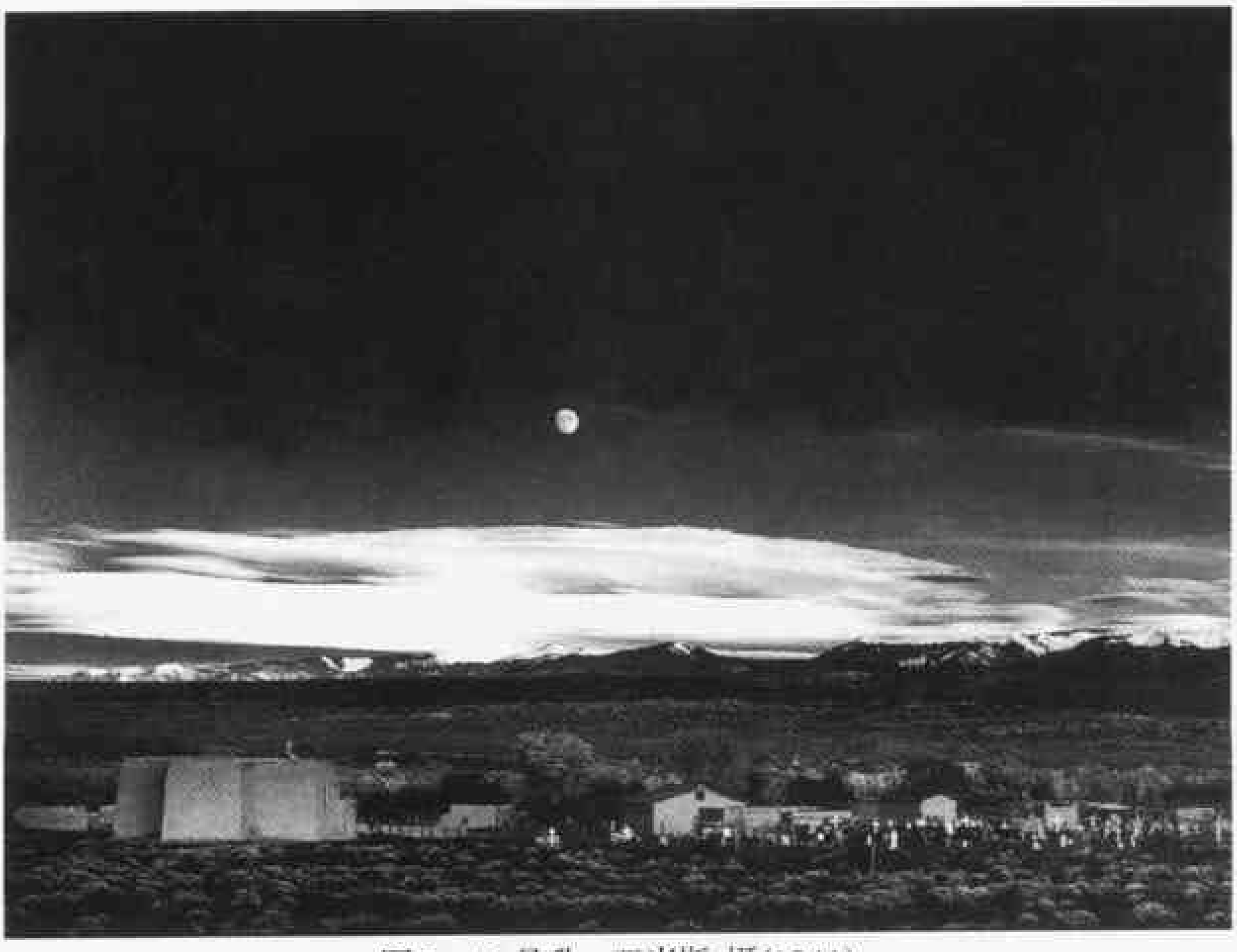


图 7－16 月升　亚当斯 摄(1941)

照片相比，无疑引起了更多的评论，表明内容和效果非同一般。”照片的确是非同一般的，画面上黄昏之际深暗的天空与无际的云脚形成对比，衬映着地面上乡镇的房屋与远山的轮廓，这本来已使天地寥廓，四野岑寂，最为奇妙的是在天与地之间，一轮半明半暗的圆月孤悬于苍穹之上，画面由此悠然进入了一种永恒的境界之中。在当时的技术条件下，能同时将落日余晖、天上晓月、远山近景同时清晰地表现在同一画面上，决非易事。这需要对曝光精细的掌握，和对天光月晕瞬时变化敏锐的反应。然而，这一切亚当斯似乎是在不经意间全部做到了。于是，在照片上时间似乎凝滞，空间似乎定型，人的精神与宇宙的精神在此合而为一。亚当斯所谓“自然的氛围”在这里达到了极致，进而“超越了进取的人类，超越了历史”。这种超越的“氛围”作为一种感觉，一种体悟、一种境界，反复出现于亚当斯的风光作品之中，例如《月亮和哈夫·多梅山》(1960 年)(图 7-17)、《黑色的太阳》(1939 年)、《内华达山区的冬季日出》(1944 年)(图 7-18)、《冬日初升》(1968 年)等等。

与其他同时代摄影名家不同的是，亚当斯更信赖摄影科学与技术对创作的决定性影响。他一生追求用最精确、最可靠，可以预见效果并可以重复验证的精密技术来进行创作。大量的实践和坚定的科学态度，使他比任何人都更接近现代摄影的核心和本质。他曾说过：“虽然我从来不赞成绘画派的原则，但是我竭力想发现这一流派的摄影家试图要表达什么。很显然，他们的目的是要在照片上准确地反映绘画的特点。这种企图往往是徒劳的，因为他们违背了摄影的自然特点。”[①]而如何使摄影的“自然特点”体现出来，亚当斯认为，“我们追求影像的纯洁性——光学上的清晰特点，景深聚焦和光面相纸。”[②]为了达到这一目的。亚当斯经过长期努力，终于创立了自己的“区级曝光

①亚当斯:《40 幅作品的诞生》,杭州:浙江摄影出版社,1987 年版,第 49 页。
②亚当斯:《40 幅作品的诞生》,杭州:浙江摄影出版社,1987 年版,第 31 页。

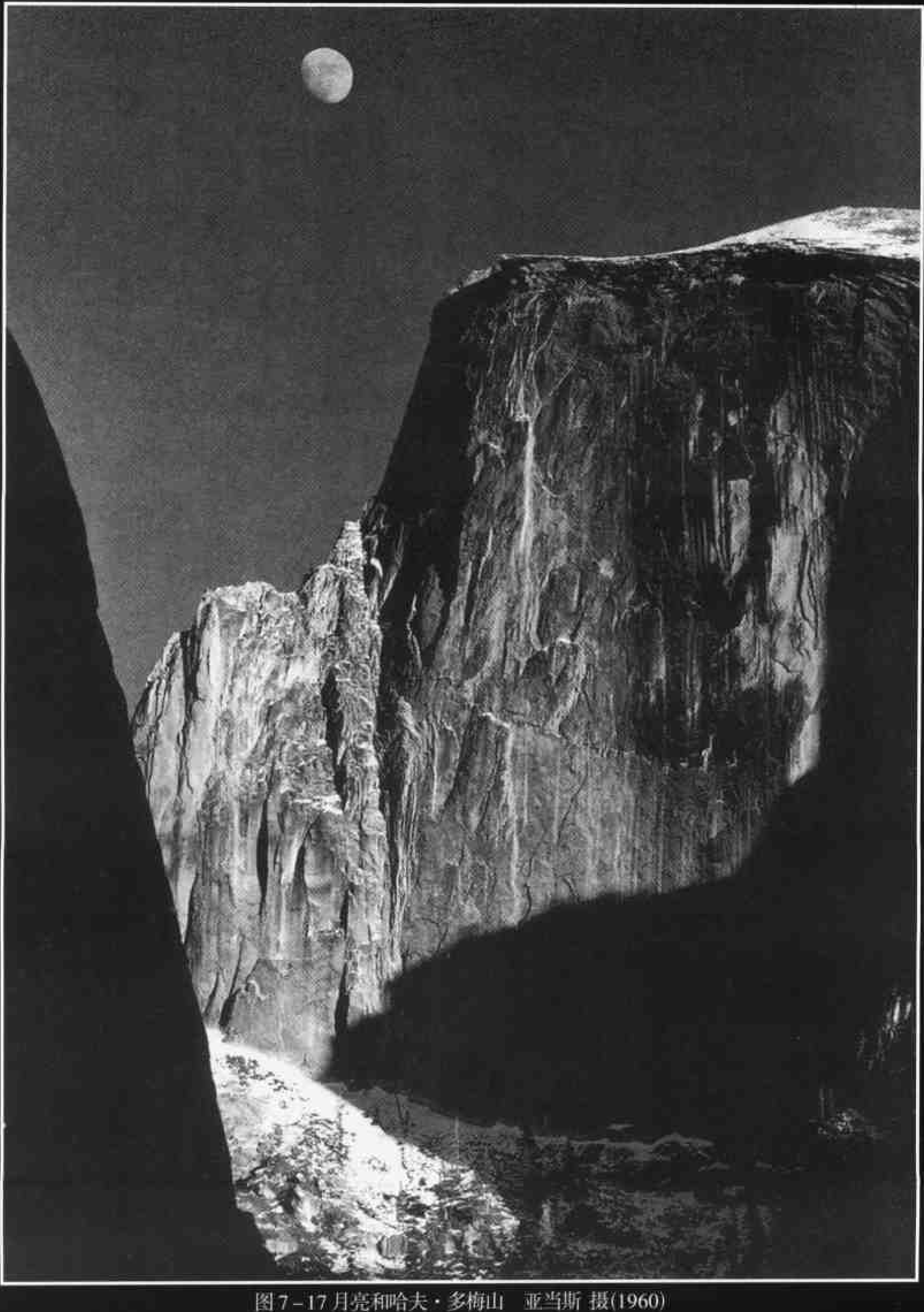


图 7－17 月亮和哈夫·多梅山　亚当斯 摄(1960)

系统”。“区级系统”后来被人命名为“亚当斯曝光法”。这是一种科学控制曝光，以在事先确知照片黑白影调实效的参数系统。亚当斯以音乐音阶的精密界定精神，对照片灰调进行分级，从0级纯黑，到9级纯白，中经8度灰阶，对景物同样划分10级不同亮度。拍摄时，用曝光表测定5级区域亮度，可得标准曝光参数。如果拍摄者欲使暗部细节丰富，或亮部细节不受损失，可相应开大或缩小一级光圈。曝光量变化后，从整个区级系统的位移情况，查表即可预知照片细节保留和损失情况。“区级系统”不仅是一种技术参数，更重要的是，它向一直诋毁摄影完全取决于偶然机遇的批评者证明，摄影事实上完全是可控的，可预测的，它同一切艺术一样能真正体现人的创造力。亚当斯开创的科学曝光系统，将一种比锐焦、直拍更具现代性的造型手段引入摄影，那就是曝光控制。虽然自从有摄影那天开始，控制曝光就是必不可少的技术程序，但在亚当斯之前，那仅仅是取得影像的一种过程，还没有自觉地运用来为造型服务。而亚当斯之后，曝光已成为比调焦、景深、取景更为直接也更为有效的摄影艺术表现手法。从这个意义上讲，现代摄影其实直到亚当斯精细曝光控制的“区域系统”得到广泛使用，才最后完成自己的确立过程。

亚当斯熟练地运用“区级系统”曝光法创作了大量控制得精湛微妙，表现力超乎寻常的作品。拍摄于1945年的《威廉森山》(图7-19)，鲜明地体现了亚当斯高超的曝光控制技巧。照片以干涸的河床谷地为前景，充满河谷的砾石由前而后分布。光线由山上的云间透出，使前景砾石处于顶逆光方位。这是一种难于处理的题材，亚当斯在回忆这幅照片的创作时，介绍说：“光线和阴影杂乱无章”，“光芒照射到砾石上时，阴影很重，而太阳附近的云彩又特别明亮”，于是他依靠SEL点式测光表，将最暗的阴影置于1区，最亮的云彩置于9区进行了“区级曝光”。待照片放大出来后，曾在1955年纽约现代艺术展览馆“人类大家庭”展览中展出，并引起了震动。许多人不相信在这么复杂的条件下，能以一次曝光拍摄到如此精微的细节和宏观的对比，

有人甚至问亚当斯本人:"这是真照片吗?"然而,事实告诉人们,科学的力量在摄影这门艺术中真的能够创造奇迹。

亚当斯在长达60余年的摄影生涯中,从事过多方面的探索,他在风光摄影方面的大师地位是无可争议的。但在其他领域的成就,半个多世纪以来其说不一。台湾摄影评论家阮义忠曾说:"亚当斯很善用自己的技术,他走入大自然是走对了,要是走人人群,我们很难想像摄影史上会不会有他的名字存在。"但是亚当斯自己显然并不这样认为,他在1983年,即逝世的前一年,曾回顾一生的创作,编辑出版了一本部头并不很大,但却极具象征意义的画册《亚当斯:40幅作品的诞生》,精选了他认为足可代表自己一生创作成果的照片40幅,并一一介绍了创作意图和创作过程。在这40幅作品中,备受称道的大场面自然风光仅占一半,面自然小品,人像及其他作品也占一半。应当公正地说,亚当斯不仅仅是自然风光摄影大师,在其它类型摄影方面也丝毫不失其大师的风采。亚当斯的人像自然明快,与他的风光作品一样明静而悠绵。像前章提到的韦斯顿爱妻查丽丝的肖像(图7-20),看似信手拈来,但人物形态生动,形象俏丽,表情恰到好处,堪称杰作。这幅照片与此前、此后任何人像大师的作品相比,毫不逊色。此外,如《斯蒂格里茨》、《妇女先锋马撒·波特》、《农家》等等也都具有相类风格。《卡罗琳·安斯帕奇》(图7-21)拍摄于1932年,主人公是著名明星演员,后来成为记者。照片被一些人称为"杰出的石刻似的人像",但亚当斯一直称"这张照片的效果给我留下深刻的印象","我坚信,最深刻感人的摄影人像就是这样的照片"。假如我们不带任何偏见去观赏这幅照片,立即会认出亚当斯"区级曝光"的特征,脸部极其精微的光区过渡,和发丝眉稍的描绘,都是令人感动并难以忘怀的。亚当斯的静物、小品也别具大师的慧眼,像《木板墙和蓟》(1932年)、《白杨》(1958年)、《静物》(1932年)等都不愧为大师之作。而拍摄于1932年的《玫瑰与浮木》(图7-22)则代表了亚当斯此类作品的最高境界。照片以一朵玫瑰置于纹路清晰的木板之上,经独特的光线

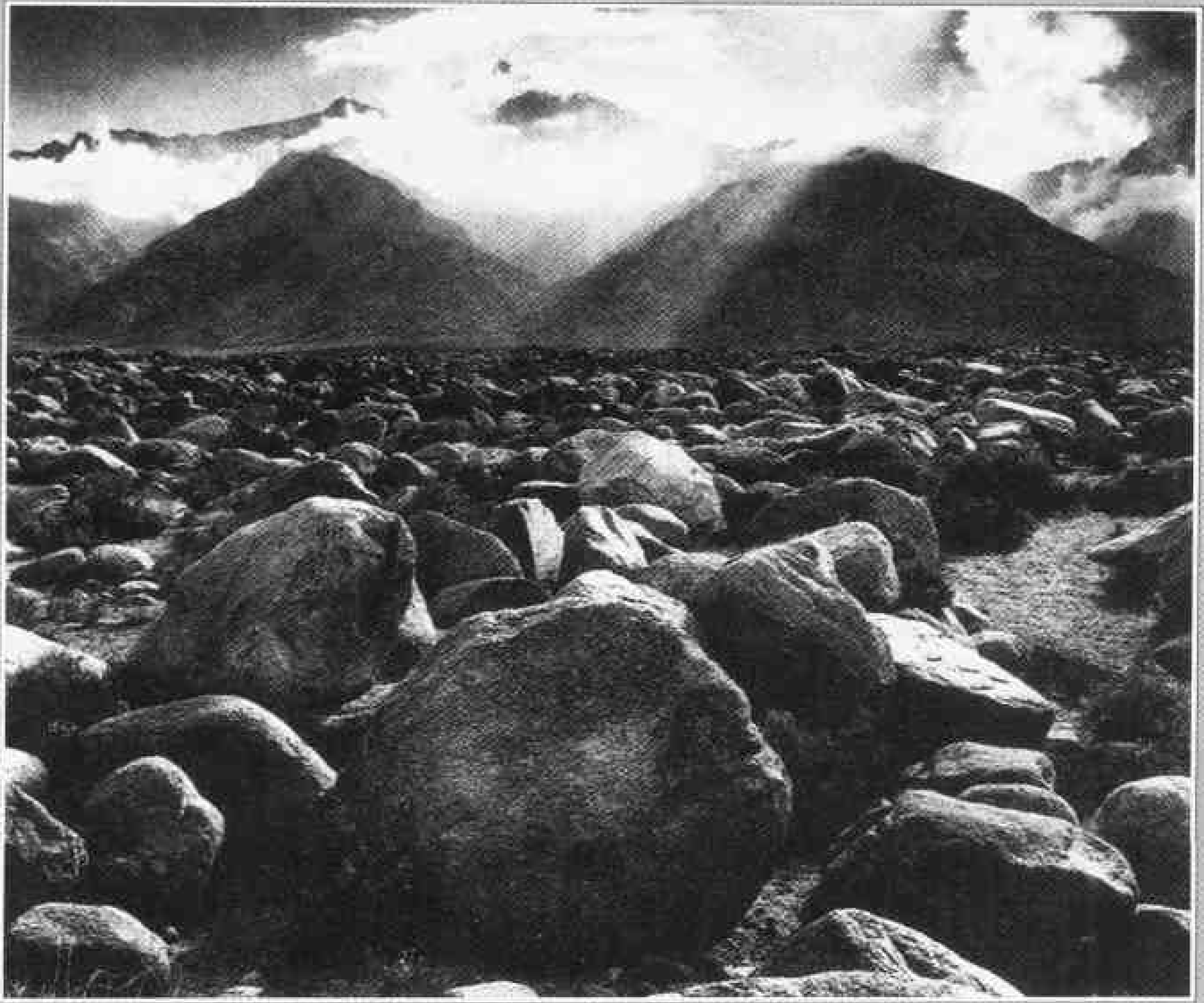


图 7－19 威廉森山　亚当斯 摄(1945)

图 7－20 查丽丝·威尔逊　亚当斯 摄(1937)

图 7－21 卡罗琳·安斯帕奇　亚当斯 摄(1932)

处理和精确曝光控制，效果与普通视觉截然不同，给人强烈震撼。玫瑰已不再是花朵，而成为生命的象征，凸现于一种永恒的梦境之中。亚当斯曾说："这张照片是我个人灵感的产物。"同样，这幅照片也触发了后来许许多多作家、诗人甚至哲学家的灵感，使他们写下了发人深省的不朽文章。一位留学法国的中国青年诗人曾就这幅照片写道："木的波，一汩一汩／把银粒与花／冲刷到／长方的沙滩／玫瑰瓣上的褶皱中／沉淀下／剔透的光的梦／浮起，又被冲去的／是黄，白，还是红？／层层包卷的黑／湿漉漉地／在并非夜的幽玄里／含苞欲放"。[①]这首诗恰到好处地将亚当斯摄影中浸濡的独特想像和非凡观察用诗的意境表现了出来，可以说是亚当斯"剔透的光的梦"最好的诠释。

图7－22 玫瑰与浮木　亚当斯 摄(1932)

①李金佳:《玫瑰与浮木》,2000年6月,巴黎。

亚当斯是一名具有崇高道德境界的摄影家，20世纪二三十年代他曾把自己一本内华达山脉的摄影专集送给富兰克林·罗斯福总统，促使罗斯福总统签署了关于建立国家公园的法令。在40年代，珍珠港事件后，美国政府曾将美籍日本人移居于拘留营。1944年，亚当斯曾亲赴加利福尼亚东部欧文斯峡谷的移民营采访，拍摄被迫迁居的日本人的生活和处境。这些照片后来以《生来自由平等》为题展出，在美国引起反响，对改善这些在美日本人的境况起到重要作用。

亚当斯一直在繁忙的摄影创作之余，经营商业性照相馆。除在旧金山开办的照相馆之外，他的第二个照相馆是从妻子的父亲那里接手的，此后一直经营，直至40余年后才因业务过于繁忙而终止。而他1933年开办于旧金山的"安塞尔·亚当斯画廊"则成为西海岸，乃至全世界重要的摄影文化中心之一。50至80年代，亚当斯在约塞米提开办摄影讲习所，并亲自授课，晚年获加利福尼亚大学等学府授予的美术和古典文学博士称号，并为美国艺术和科学院院士。亚当斯在世时，他的摄影作品画册就不断出版，并发行百余万册以上，其中仅1979年出版的《约塞米提》即发行20万册。1979年起，亚当斯的作品成为全世界收藏家注目的焦点，当年全美国摄影收藏品交易中，亚当斯作品占一半以上。1981年的一次拍卖中，亚当斯经典名作《月升》，以71 500美元成交，成为截至当时为止历史上售价最高的照片。可见，亚当斯作为现代摄影大师已经深人人心，产生了超越时代的巨大影响。

在现代摄影初现辉煌的这个"经典时代"中，韦斯顿以其作品的多彩、独创，亚当斯以其作品的精湛、宏富，为现代摄影提供了两座精品宝库，而韦斯顿所开创的"摄影视觉"，亚当斯所开创的"区级系统"则指明了现代摄影不可逆转的方向。经过"f64小组"摄影家们，尤其是韦斯顿和亚当斯的探索和努力，现代摄影终于以其即时、直接、客观、精细特点和科学体系的成熟，成为整个摄影的主体形态。

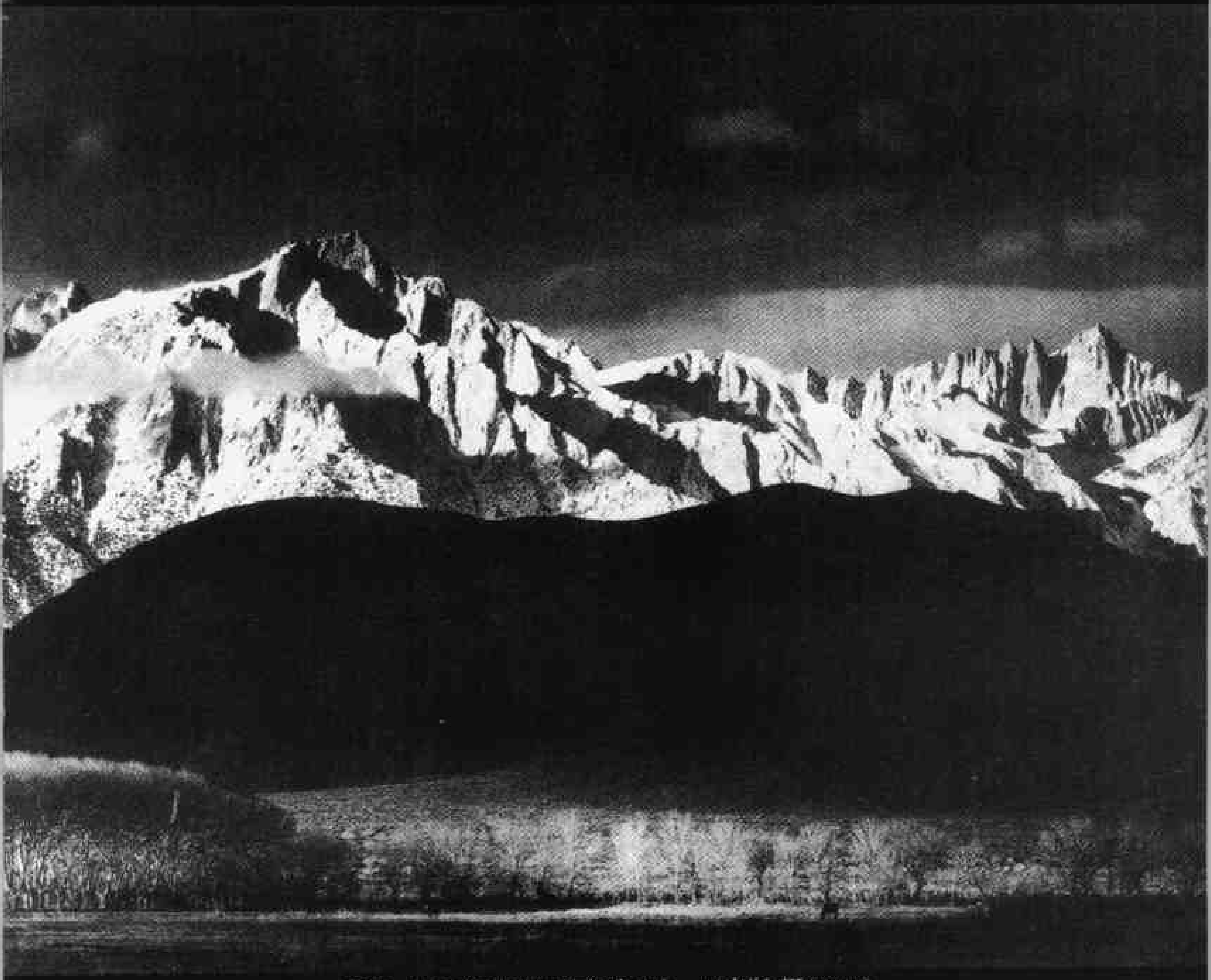


图7-18内华达山区的冬季日出　亚当斯 摄(1960)

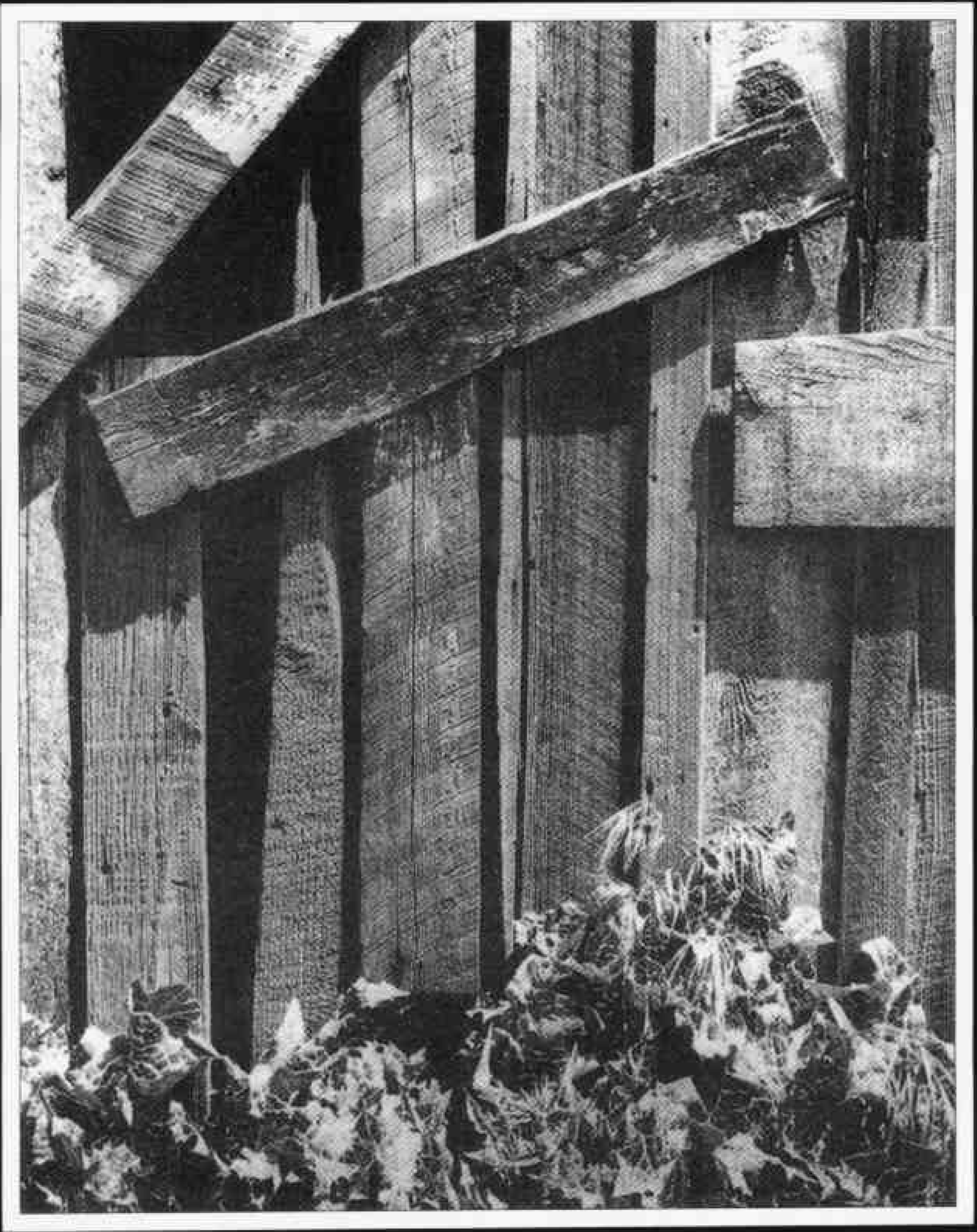


图 7－23 木板墙和蓟　亚当斯 摄(1932)

第八章

纪实摄影的主流地位

纪实摄影[1]作为一种功能性摄影，几乎是与摄影术同时出现的。因为摄影区别于其他一切记录手段之处，就在于复制现场直接的视觉信息，即所谓“写真”或“记实”。但是，在摄影史上，“纪实摄影”则有它特定的含义，那就是它仅仅是指涉及到人类社会生存实况的现场记录。对于那些在人类生活之外自在的东西，包括纯粹的自然景况，一般是不包括在“纪实”之内的。当然，只存在于摄影画面之内的纯粹审美意义上的创作，也不包括在“纪实”之内。至于完全取决于商业目的的摄影，包括商业人像、广告等自然也不在其内。纪实摄影在自己百余年的发展中，经历了很多变化，但它的两大基本要素没有改变，那就是现实性与社会性。正是这两个基本取向，使纪实摄影具有强烈的社会参与向度和历史定位向度，成为20世纪摄影的主流，并远远地跨出摄影专业的领域，在人类文明的现代发展史上发挥了重大的作用。

---

① 纪实摄影（Documen tary Photography）在我国摄影语汇中，可以用来指一个摄影门类，可以用来指一种摄影取向，也可以用来定位一种摄影风格。本书主要取第一种含义。

24. 早期战地纪实与芬顿、布雷迪

摄影史上最早关注人类自身社会活动的摄影家，是19世纪的战地摄影师。那时候，他们要携带笨重的照相器材，长途跋涉，随军拍摄。由于照相技术还不允许在炮火与厮杀现场即时拍摄，这时摄影师们主要拍摄的是军队、士兵、战场、废墟等战争的静态场面，须要配发明确的文字描述。但是，即使如此，透过摄影师的镜头，普通平民还是第一次目睹了战争的残酷，嗅到了硝烟的辛辣。

1853年至1856年，英、法、土耳其、撒丁王国与俄国之间爆发克里米亚战争。1855年，在战争最激烈之时，英国摄影师罗杰·芬顿受雇前往战地进行摄影。芬顿曾任职英国博物馆专职摄影师和伦敦摄影学会秘书，他采用火棉胶湿版法拍摄，照相机和其他器材装满一马车（图8-1）。芬顿和他的助手就乘这辆马车，穿梭于战场和炮火之中，历时三个月，拍摄了360块玻璃底片，成为克里米亚战争最可靠也最珍贵的历史文献。在拍摄里丹要塞战役中，他的三个助手和亲人被杀害。法国、英国、土耳其军队伤亡惨重。芬顿在战场染病，饱受苦难，但是芬顿总是坚持在战斗最惨烈的地方进行拍摄。他拍摄了被战火摧毁的巴拉克拉瓦港、塞瓦斯托波尔要塞，遍地枪支的战场，炮火之后支离破碎的树木和那些疲惫不堪、饱经忧患的将军、士兵……（图8-2）同时，

图8-1 芬顿和他的照相马车　佚名 摄(1855)

作为一名战地记者，芬顿撰写大量战地通讯，与照片相互印证，成为以后战争报道的一种模式。这些照片随后在伦敦、巴黎展出并出版了画册。芬顿的战地照片绝大多数是非进行性的，但它开启了摄影直接面对社会重大变故的历史先例。芬顿在1861年以后曾致力于贵族式的静物摄影，与他的战地纪实照片形成鲜明对照。

1861年至1865年的美国南北战争，是摄影家第一次主动参与纪实并给予全面记载的大规模战争。战争刚刚开始，马修·布雷迪(Mathew Bradys, 1823—1896)就组织起了一支由10名摄影师组成的摄影队，赶赴前线。从布尔溪战役起，拍摄了奥尔菲克斯、夏斯普堡、冷巷战役等一系列著名战斗场面。布雷迪本人是当时最负盛名的肖像摄影师，他曾在1844年创办"达盖尔式小型画廊"，对当时美国的摄影有重大影响。他身边聚集的人也都极有造诣，如奥沙利文、加德纳等等。他们拍摄了炮火硝烟中的阵地、战壕中的阵亡者，被摧毁的碉堡要塞，如已成废墟的桑斯特要塞，只剩残墙断壁的查尔斯顿火车站(图8－3)，荒凉可怕的里士满等等。奥沙利文拍摄于1863年的《死亡的收获》(图8－4)第一次以真正纪实的战场目击画面，深深地震撼了人们的心灵。饱受炮火蹂躏的平坦战场上，尸体接二连三，看不清死者的面目，甚至看不清他们的衣着身份，只是死亡、死亡，而远处打扫战场的人，正在默默地寻找自己昔日的伙伴。在这支战地摄影队中起协调和指导作用的是布雷迪，《约克镇，弗吉尼亚》(图8－5)，是布雷迪拍摄于1862年5月的照片，从中我们可以清晰地看到战争气氛的沉重和战争规模的浩大。而他所拍摄的战地人像，尤其是北方军队的将领、士兵形象，贯穿着一种坚定、刚毅的精神，体现了这场战争的正义性质，这与芬顿拍摄的克里米亚战争截然不同。可以说，由独立战争到南北战争逐渐形成的美国民族精神，在这次战地纪实摄影中得到了张扬和确认。

上图 8－2 克里米亚战争
芬顿 摄(1855)

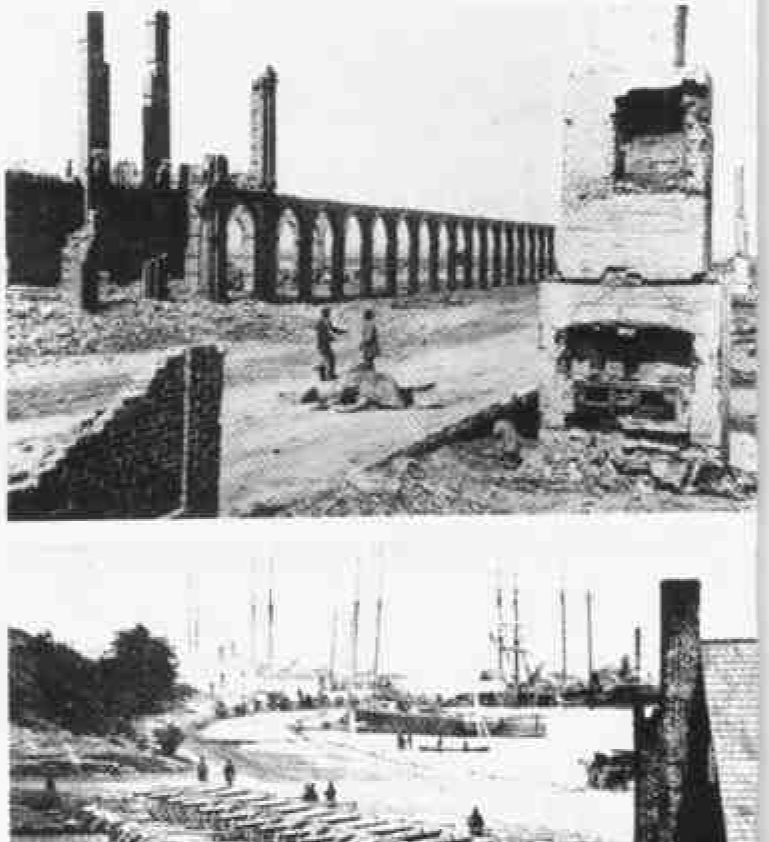
左图 8－4 死亡的收获
奥沙利文 摄(1863)

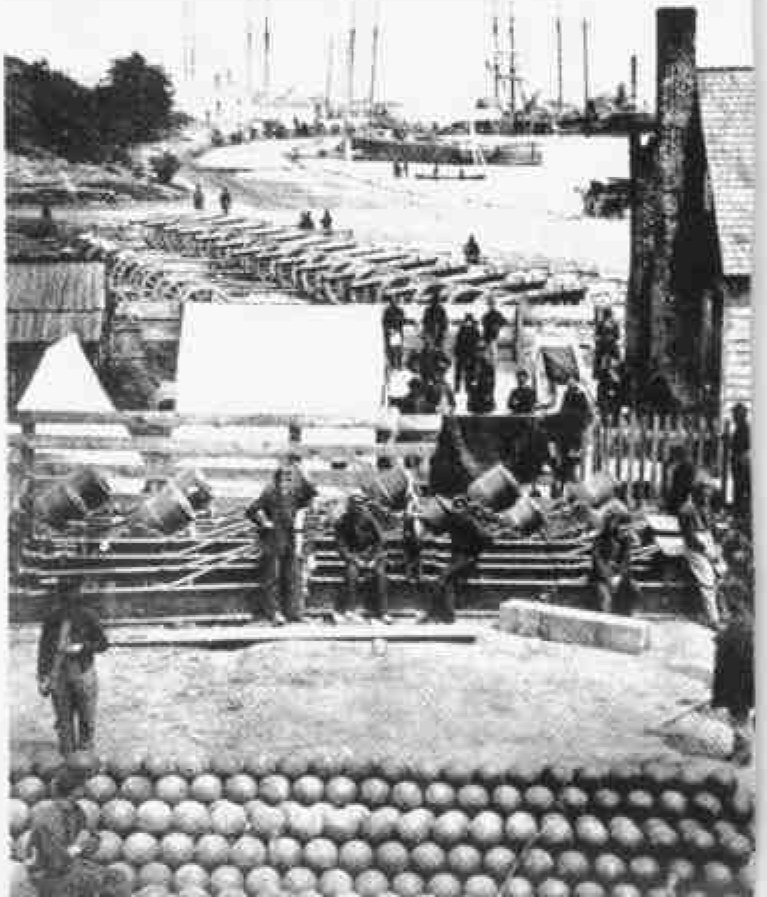
①图 8－6 蒙帕纳斯火车站事故
利维父子 摄(1897)

②图 8－3 查尔斯顿火车站废墟
乔治·加德纳 摄(1865)

③图 8－5 约克镇，弗吉尼亚
布雷迪 摄(1862)

① ②/③





25. 摄影介入传媒与雅各布·里斯

摄影以其纪实的特点，在诞生后不久便引起报纸、期刊等传播媒介的高度重视。在此之前，为了使报刊内容直观易读，早已实行插画配图的报道方式。1842 年，英国诺丁汉报商赫伯特·英格拉姆在伦敦创办《伦敦新闻画报周刊》，每期就配发 32 幅木刻版画。1882 年在德国慕尼黑网目照相工艺获得专利，标志着网目印刷技术的成熟，这为照片进入印刷品打开了方便之门。最早的照片印刷复制品实际比这还要早，在 1880 年 3 月 4 日便出现于纽约的《每日画报》上。1883 年，第一张彩色照相版印刷品由德国莱比锡《画报》推出。著名的德国配发图片刊物《柏林人画报》于 1890 年创刊。1896 年秋，《现代巴黎》月刊出版，大量配发图片。到 19 世纪 90 年代，很多美国杂志采用网目印刷并配发照片。1905 年，德国图片杂志《布拉特画报》第一次采用凹版技术轮转印刷，大规模、高质量的图片印刷至此完全进入了实用领域。另一方面，19 世纪末摄影技术的完善与成熟，以及世纪之交摄影观念的转变，即时、直接、客观摄影意识的兴起，使摄影本身也具备了公共传媒所要求的功能。利维父子拍摄于 1897 年的《蒙帕纳斯火车站事故》(图 8－6)，就比较明确地体现了新闻各种要素，也具有吸引传媒受众的特点。于是，摄影由人像服务、地理考察、画意创作的传统领域突出一支异军，以纪实图片为主要形式，大规模地进入了公共传播体系。介入传媒之后的纪实摄影主要朝着两个方向发展，其一顺应报刊的需求，以报道近时发生的新鲜事件为目标的“新闻摄影”；其二以展览、画册和书籍为渠道，报道比较稳定的社会情态和相对发生时期较长的宏观事物的“社会纪实摄影”。由于追求的目的不同，这两种纪实摄影形成了相对不同的风格，在 20 世纪都取得了令人瞩目

的发展和堪称辉煌的成果。

作为摄影人较早进入公共传媒并产生重大影响的是美国人雅各布·里斯(Jacob Riis, 1849—1914),他于1877年成为纽约《论坛报》和美联社记者,并曾为《太阳晚报》工作。他本人是丹麦移民,1870年移居美国,初到美国度过一段艰苦生活,对美国下层群众的生活有深刻的了解。在19世纪现实主义思潮的催动以及报社、通讯社的报道需求下,里斯深入纽约贫民区,以自己直击底层的照片,揭露了纽约贫民窟令人震惊的状况。里斯还曾为警方拍摄了纽约东区新移民居住地,记录他们艰苦的生活和环境恶劣的劳动场面。里斯是第一个改变照相机只为审美享受和文献记录服务的人,他把摄影对准了最广阔生动的新领域——社会生活,并对其灌注了强烈的使命感。里斯的报道摄影不全是新闻性的,它更多地带有纯粹意义上的纪实特征,因而具有强烈的揭露性和震撼力。他使用当时尚属新器材的镁粉闪光灯,对那些被视为"不宜于摄影"的下层场所进行了直击拍摄(图8-7)。更有意义的是,里斯把自己的照片在《论坛报》、《太阳晚报》上披露,这是摄影有意识地利用传播媒介拓展自己影响的开始。1890年,里斯出版了他的摄影集《另一半人是怎样生活的》,将生活在底层的人们的苦难如实地呈现在人们面前。这部书多次再版,引起巨大反响,同时也成为社会纪实摄影的第一座里程碑。

里斯的纪实照片带有强烈的现场情绪,也许是由于镁粉闪光灯过于强烈的刺激,他镜头下的人多数呈现一种麻木、惊恐或无望的神情。这种丝毫不加粉饰,也不求取美感效果的照片,把生活在底层的移民和贫民的日常境况如实地展现出来了。里斯曾说过:"在如此糟糕的情景下,只有一件事可做:那就是要有人把事实的真相公诸于世。这就是我要进行报道的原因。我选择了摄影这个工具,没有摄影我就无法工作。"通过报纸,里斯的照片做到了"把事实真相公诸于世",对社会上一些改革,如移民、住房、教育等方面的新举措,起到了推动作用,因而他被称为"美国新闻摄影的带头人"。

图 8－7 特塞大街居民区的庭院 里斯 摄(1888)

图 8－8 埃里斯岛上的女移民 海因 摄(1905)

图 8－9 印地安那波利斯,在罐头厂打工的男孩们 海因 摄(1908)

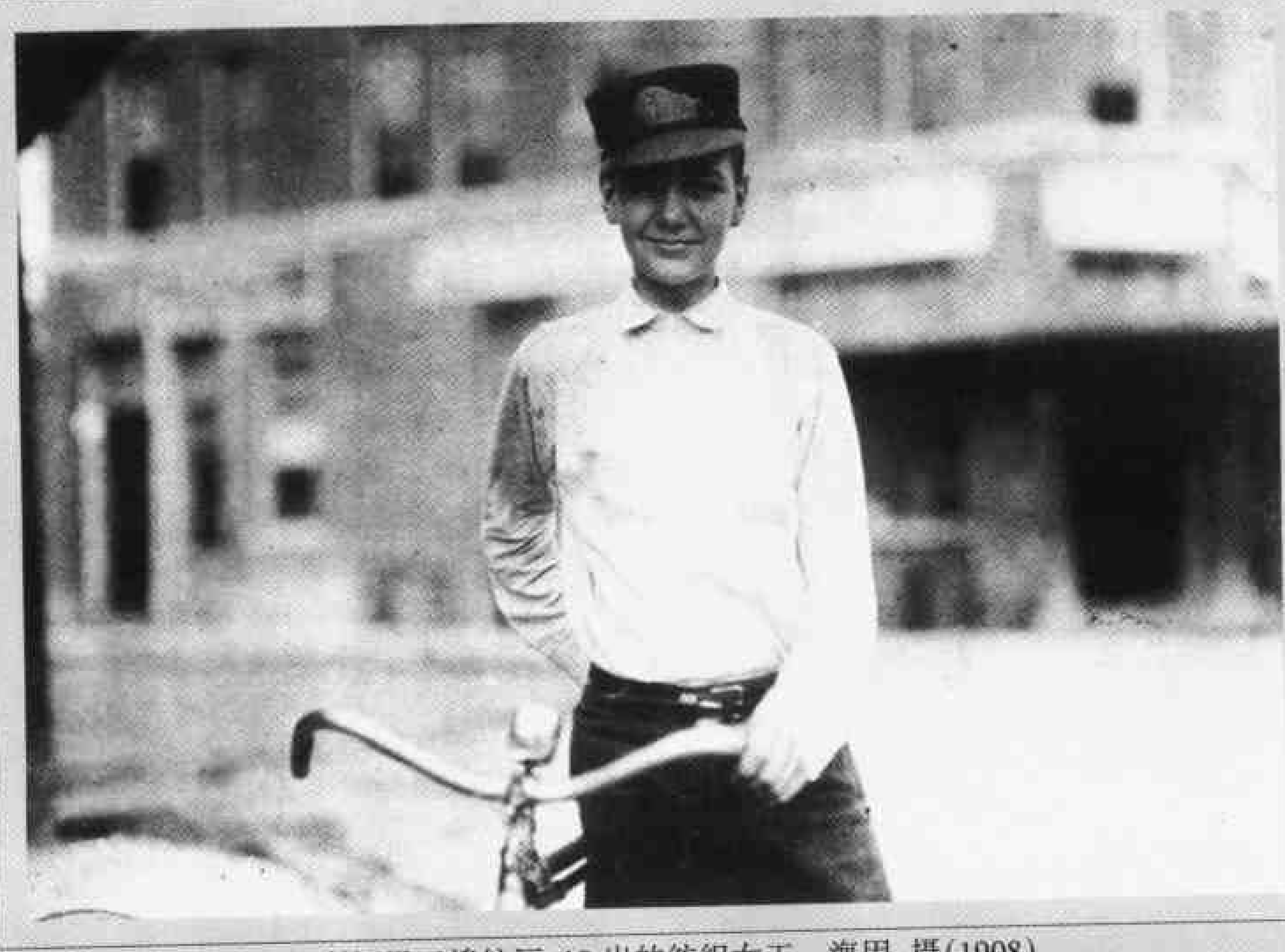
26. 社会纪实与刘易斯·海因

假如雅各布·里斯是美国社会纪实的先驱者，那么使纪实摄影达到完善并产生世界影响的则是刘易斯·海因。

刘易斯·威克斯·海因（Lewis Wickes Hine, 1874—1940），1874年生于威斯康星州奥什科什。曾学过绘画、雕塑，就读芝加哥大学、纽约大学和哥伦比亚大学，获硕士学位。做过银行职员和教师。1903年，他在纽约伦理文化学校任教期间，开始接触摄影。这所学校以人的价值、尊严和创造性的人道主义信仰为自己的教育宗旨，这对海因的社会纪实摄影产生了极其深刻的影响。海因曾多次申明，他的摄影只有两个目的，即“揭露那些应予以纠正的，表现那些应予以赞赏的”。海因最早的摄影纪实同时兼备这两种目的。1904年，他接受伦理学校的委托，拍摄纽约埃里斯岛上现代移民的生活。在长达5年的拍摄中，他得到200张照片。这时，海因对处于困苦之中的人所拍摄的照片，已与里斯有很大不同，他不再只注重于他们的苦难，更关心他们的尊严，他要用自己的现场纪实，向美国人，同时也向世界证明：新移民同样是有尊严的，他们并不是“欧洲社会无用的渣滓”（图8－8）。1906年，海因开始作为一名自由职业者，为国家儿童劳动委员会工作，这为海因打开了美国社会一扇最阴暗、最令人窒息的地狱之门。他为此跑遍了美国东半部，为了拍到真实的场面，避开厂方的阻挠，海因将相机藏在饭盒中，偷偷混进工厂，寻找那些隐藏在暗处不易被人发现的童工奴役现象。1908年他去西弗吉尼亚矿井、玻璃厂，印第安那罐头厂，1910年又从得克萨斯到华盛顿特区和新泽西州，直到第一次世界大战开始，他一直投身于揭露这种惨无人道的童工

奴役。他既拍摄童工人像，也拍摄他们的工作和生活环境，并用简短的文字记录当时的情况，由目击者确认签字。当这种确凿无疑的事实在报纸上公布时，对社会的震撼是不言而喻的。《印第安那波利斯，在罐头厂打工的男孩们》(图 8－9)，是海因这一时期的典型照片之一，这群正在卸货的童工们的年龄，从他们那稚气动人但充满茫然的表情中一眼就可以猜到。同年拍摄的《南加利福尼亚棉纺厂，10 岁的纺织女工》(图 8－10)，是海因童工生活纪实照片中最著名的一幅，纺纱厂的粗陋环境虽然在照片画面上只占很小一部分，但由于作者的技术处理，利用较浅景深造成的虚化，使一种动荡、压抑、沉闷的气氛笼罩在整幅画面上。而女童面对镜头，片刻的稍憩，从她那支撑着窗台和机器的双手上，自然地透露出日复一日的劳动重压，令人感到一种难言的沉重，但可贵的是，女童在这种沉重负荷之下，仍然倔强地挺起胸，她那不躲避任何东西的视线，似乎在向人们诉说：当你尝到我所忍受的一切，那就什么苦难也不在乎了。这种在苦难中不低头、不屈服的精神一直是海因所追寻、所竭力加以捕捉的。海因也就用这种精神呼唤美国社会的良心。报童是海因特别关注的人群，他无论走到哪里，都会找到他们的身影，而报童们也把他当成朋友。这使海因的报童生活照片，在他的纪实作品中占有突出地位(图 8－11)。在大约 10 年时间里，海因总共拍摄五千余幅表现童工在工厂、作坊、矿山、街头等地方忍受非人奴役的照片。这些作品引起全美国传媒的关注，并在美国社会引起持久不息的反响，终于促使美国政府在 30 年代最终通过法案，废止了童工制度。

海因的儿童奴役劳动纪实报道是摄影作为一种社会舆论，影响社会改革和历史进程的典范。海因在拍摄照片同时所作的现场文字记录，以及这些记录作为照片说明与照片在传媒上同时发表的作法，也成为以后所有类似的纪实照片或新闻照片诉诸传媒的经典模式，这种模式一直保持到今天。



上图 8－10 南加利福尼亚棉纺厂，10 岁的纺织女工　海因 摄(1908)
下图 8－11 得克萨斯圣安东尼奥，15 岁的报童

在第一次世界大战期间，海因随美国红十字会赴法国、巴尔干半岛、意大利和希腊摄影。战后，继续为美国红十字会工作。1926年再次赴埃利斯岛拍摄，1930年拍摄了帝国大厦建筑工地。1932年，出版《劳动中的人们——现代人和机器的摄影研究》。在此前后海因的纪实风格已发生变化，重点表现劳动中的工人们，表现"他们是具有勇气、技能、胆量和想像力的人"（图8－12）。毫无疑问，与他的初期作品相比，揭露和批判的力度已经消褪，但是，作为对普通人，尤其是劳动者那种诚敬、关爱和赞扬之情，却终其一生没有改变。

具有讽刺意味同时也令人深感悲哀的是，海因一生坚持用摄影反对贫困，但他的纪实摄影并没有为自己带来财富，致使他晚年一直陷入贫困，终于在1940年死于穷困潦倒之中。然而，他的摄影却成为全人类一笔巨大的财富，他的纪实照片所蕴含的强烈的人道主义，跨越种族，超越时代，成为人类反省自己、反观历史的一面镜子。1924年，海因获纽约艺术指导部俱乐部奖，1932年获最佳儿童读物奖。但是对他真正的奖赏，应当是他的纪实风格和他的人道主义精神，在此后将近百年中始终被摄影家视为楷模。

图8－12 动力房 海因 摄(1925)

27.“堪的派”与萨洛蒙

时至20世纪20年代，摄影界发生了一件具有划时代意义的大事，那就是1924年德国徕卡(Leica)相机的问世。这种照相机机身小巧，直视取景对焦，使用35毫米打孔电影胶片，一卷可拍摄36张底片。使用这种相机拍摄，不用三角架，在超焦距范围内甚至无须调焦，这种卓越的功能，使照相摆脱了最后的束缚，达到了完全得心应手的地步。徕卡相机早在一次大战前1913年，即由德国徕兹(Leitz)公司机械工程师奥斯卡·巴纳克(Oskanr Barnack)设计成功，并推出世界上第一部135小型照相机——徕卡原型“Ur-Leica”。由于战争，研制工作被迫停止。直至1924年，徕兹公司才正式批量生产“徕卡IA”型。徕卡一经面世，立即受到摄影者，尤其是新闻摄影记者的欢迎。仅仅12年时间，徕卡相机即销出18万部。与此同时，另一家德国企业埃尔涅曼——沃克(Ernemann-Werker)公司也推出“埃尔玛诺克斯”(Ermanox)小型大口径快速照相机。由于这两款小型快速相机的推出，以及1924年图片传真技术的使用，使整个摄影观念又发生了一次重大改变，即“抓拍”观念的确立。

“抓拍”，是摄影正式介入事件进行过程的标志。在徕卡小型相机面世之前，不论风光摄影、人像摄影、广告摄影，还是纪实摄影，主要是求真，求实，或者求新、求美，但不论真、实、新、美都是一种相对稳定的状态，都是一种基本排除时间因素和过程因素的静态画面。照片只交待结果，过程由人们去想像，这是20世纪20年代之前，摄影的基本信条。这种观念的形成，无疑是摄影器材、材料的功能还不能达到任何时候，不须准备就可即时拍摄的要求。但徕卡提供了这种能力，对此最早领悟并作出最快回应的，自然是徕卡和埃尔玛诺克斯的

诞生地德国。

使"抓拍"成为摄影基本手段的人是德国摄影记者埃里奇·萨洛蒙(Erich Salomon, 1886—1944)。萨洛蒙生于柏林，曾在慕尼黑和柏林读大学，法学博士。他是犹太人，一次大战中曾作为战俘在法国呆过三年。战后返回德国，从事各种职业，作过律师、商人、出版社职员。1926年起，从事摄影，后以自由撰稿人身份，为《柏林画报》，以及法、美、英许多报刊提供图片。

萨洛蒙是最早使用小型相机拍摄新闻照片的摄影家。开始时主要使用埃尔玛诺克斯，1935年以后主要用徕卡。拍摄时，他从不对现场进行干预，也不用镁粉闪光，而凭借小型相机的灵巧和快速大口径镜头的曝光能力，利用现场光，对新闻事件实时抓拍。由于他在拍摄前尽量不引起被摄者注意，有时甚至将相机藏在公文包、衣襟下，人们也称他的拍摄方式为"偷拍"。1928年，他曾用这种方法，偷偷拍摄了一桩著名谋杀案的庭审现场，发表后轰动整个德国。萨洛蒙的"抓拍"新闻照片很快传遍欧洲，这使他也成了国际政治活动中人们瞩目的一员。当时，法国外交部长阿里斯蒂德·白里安曾说过，"在欧洲召开的国际会议，如果没有萨洛蒙前去采访，那么，就不会有人相信这是一次重要的会议。"有一次会议期间，白里安正在询问萨洛蒙怎么没来时，萨洛蒙恰好赶到，并敏捷地抓下了白里安惊奇地指向自己的场面(图8-13)。这幅照片成为萨洛蒙代表作品之一。

图8-13"萨洛蒙这家伙来了" 萨洛蒙 摄(1931)

萨洛蒙的抓拍摄影报道方式，为当时许多杂志、报纸所青睐，当时英国伦敦一本摄影刊物将

萨洛蒙的纪实拍摄方法命名为"Candid",原意是"直率"、"坦白",但后来固定下来的含义则是指在事件进行中适时抓拍,不对事件过程施加任何干预。由于其固定的语义,世界各国一般采用音译,我国称为"堪的摄影"。

"堪的摄影"一经产生,便很快为各国摄影记者所效仿。而萨洛蒙则仍主要周旋于外交和政治场合,他那些充满瞬间情态,揭示平日衣冠楚楚大人物真实面貌的照片,为人们了解20世纪20、30年代的欧洲提供了极其生动的资料(图8-14)。到了40年代,欧洲逐渐被法西斯的阴影所笼罩,二战中,萨洛蒙的犹太血统,终于使他1944年惨死在奥斯威辛集中营内。

"堪的派"的摄影观念和摄影实践,对20世纪摄影的走向具有重要的引导作用,它第一次用"摄影进行时"说话,将摄影引入事件本身,又将时间序列引入了摄影,这对整个现代摄影的审美观具有奠基意义。在此之前,尽管斯蒂格里茨、斯泰肯强调过"瞬间",但那个"瞬间"仅仅是视觉瞬间,与事件进程没有本质联系。而"堪的派"的抓拍瞬间完全是置于事件进程之内的,这就为以后"决定性瞬间"的提出铺平了道路。

图8-14 德法部长会谈 萨洛蒙 摄(1931)

28. 摄影调查与埃文思、兰格

将摄影作为一种调查手段，始于19世纪五六十年代，那时的调查目标主要是异域风光和风情。真正将摄影作为一种大规模的社会调查手段加以有目的运用的，是“美国农村安全行政署”(习惯上用英文缩写“FSA”称呼)。1935年，为了应付大萧条给美国农村造成的巨大冲击，富兰克林·罗斯福建立了“重新安居局”(“安置局”)，1937年这个机构划归美国农业部，改称“FSA”。当时农业部副部长特格韦尔决定用图片方式对美国的乡村地区进行一次调查，以便了解实际情况，有针对性地开展救济、扶助和安置工作。“FSA”负责人斯特莱克聘请了一批摄影家来开展这个庞大的调查项目，主要摄影师有阿瑟·罗思坦、卡尔·迈登斯、波斯特·沃尔科特、杰克·迪拉诺、约翰·范琼、约翰·科利尔等，其中最为人熟知的则是沃克·埃文思和多萝西娅·兰格。

图8-15 一个小佃农的妻子和孩子
阿瑟·罗斯坦 摄(1935)

“FSA”的摄影调查与一

般的社会纪实报道以及新闻摄影有很大的不同，它的摄影纪实是有计划、有步骤、有目的地开展的，而且对拍摄的对象保持一种严格的客观记录态度，并且要求具有文献性和科学性。在拍摄时则尽量要具体、全面、系统，因为这些摄影师属于政府雇员，并服从于救济、开发的整体计划。这使得“FSA”摄影

图8-16擦鞋架特写　沃克·埃文思 摄(1936)

师们不追求一时的轰动效应，而冷静、执著地为一切生活在困境之中的人们提供说明事实的机会。他们走遍美国各地，将镜头对准乡村中那些贫困白人、黑人，以及他们的家庭，特别是在大萧条的冲击之下，无家可归的失地农民。美国南部各州在20世纪30年代处境更加艰

图8-17美国军团，宾夕法尼亚伯利恒　沃克·埃文思 摄(1935)

难，自然成为“FSA”摄影师关注的重点。

“FSA”摄影调查的纪实风格，具有重大意义，它指出了与受传媒影响的新闻摄影有重大分别的另一条纪实摄影发展之路。这种纪实摄影所追求的是科学的评估、系统化的定位、冷静客观的反映和尽可能鲜明生动的再现。这种以透明和冷静为格调的纪实，一经由摄影师们所确立，立即引起人们广泛的关注。与那些充满商业气息的传统传媒新闻照片相比，人们毫不犹豫地选择“FSA”，因为它可信、忠实并充满生活的原始气息(图 8－15)。这种纪实风格是美国文化的一个重要组成部分，它使美国的新闻业产生了一种完全不同于欧洲传媒的新思维，并在西方逐渐变成了主导观念。

在长达 8 年的摄影调查中，“FSA”摄影师共拍得 25 万张底片，是迄今为止摄影史上规模最大的一次有组织摄影纪实活动。这些资料，提供了美国社会的现实状况和有关发展中社会的直接证据，使美国政府复兴农村经济的计划得以顺利实施。可以说，“FSA”摄影调查是从正面参与人类社会发展与进步的典范。另一方面，在大量的采访中，不可避免地接触社会中最令人心动的苦难，这些照片作为一种社会呼吁被美国农业部的小册子和新闻界所采用，并在社会上广泛传播。1937 年，新创刊的《瞭望》杂志以《饥饿的大篷车——留给孩子们的污秽和苍蝇》、《南方地区人性的丧失》等标题刊发了罗斯坦、沙恩、兰格的部分纪实照片，在美国引起强烈震动。

“FSA”摄影调查的纪实照片，一直受到广泛的研究和赞赏，即使在美国农业危机变成历史之后，这些作品的魅力也毫不减色，成为纪实摄影一个重要的宝库。

“FSA”摄影纪实的中坚人物之一沃克·埃文思（Walker Evans, 1903—1975)，生于密苏里州圣路易斯，曾就读菲利浦斯学院、威廉斯学院和巴黎大学。早年在纽约公共图书馆工作，1928 年成为自由职业摄影师。1935 年至 1937 年受聘于“FSA”，主要在南方进行拍摄。在“FSA”摄影群体中，埃文斯是有名的“问题摄影家”。他的南方纪实照

图 8－18 粮食配给　兰格 摄(1933)

片，充分地表现了大萧条时期农民生活的艰辛，视野宽阔，风格自然朴实，手法简练沉稳，从他拍摄的粗糙简陋的房屋，混乱不堪堆满杂物的起居间到狭窄的小酒吧、杂乱无序的理发店，精确而不事声张地透露了农民们低下的生活环境；从老农妇、儿童、佣工以及牧人、农夫那一张张疲乏无神的脸孔，人们又看到了无法摆脱的厄运。在看似杂乱无章的照片之间，埃文斯有计划、有秩序地展现了广大农村的真实生活场景。出于社会调查的实际需要，埃文斯的纪实照片很少涉及自然，包括欧洲人所向往的田园生活。L·克尔斯坦在为埃文斯的《美国剪影》一书所写的前言中，曾说道："这些照片都是社会记录……它们是一个时代的记录，而这个时代的消逝是不可避免的。"拍摄于1936年的《小作坊之家》，可以代表埃文斯纪实照片的特点，这个处于贫困与艰辛之中的手工工人之家，代表了当时美国贫民的一般生活状况。人物是完全自然状态下的，连顽童的裤子都没有穿上。但浮光掠影的一瞥不属于埃文斯，他力求"精采地描写不起眼的事物"，《擦鞋架特写》(图8-16)也是1936年的作品，类似静物的照片却那么耐人寻味，让人不停地追寻这鞋架的主人和他工作时的情景。可以清楚地意识到，埃文思拍下这张照片，是因为现实的苦难看得太多了，他很愿意用这种方式给自己，也给人们，留下一点点想像的余地。

由于埃文斯冷静、敏锐，并专注于他拍摄的人物，人物的生活和命运，他的纪实作品很快越出"FSA"的原有目的，被社会广泛接受。1937年，埃文斯辞去了"FSA"的拍摄工作。1938年，出版《美国剪影》，这部书共收入87张照片，广泛地反映了美国社会(图8-17)。1941年，他将自己在美国南方的纪实调查照片编辑在一起，出版了摄影专集《让我们赞美名人》，在这部书中，我们已不仅仅看到贫穷、困苦，也看到美国人赖以生存的那种独立性格和不屈精神。在埃文斯的作品里，既有美国传统的理想，也反映了他对社会发展的领悟；他体会到他所拍摄的对象都将变成历史的陈迹，因而他的作品带有一种忆旧的情感。正是这种深沉的历史感，使埃文斯不同于一般的纪实摄影

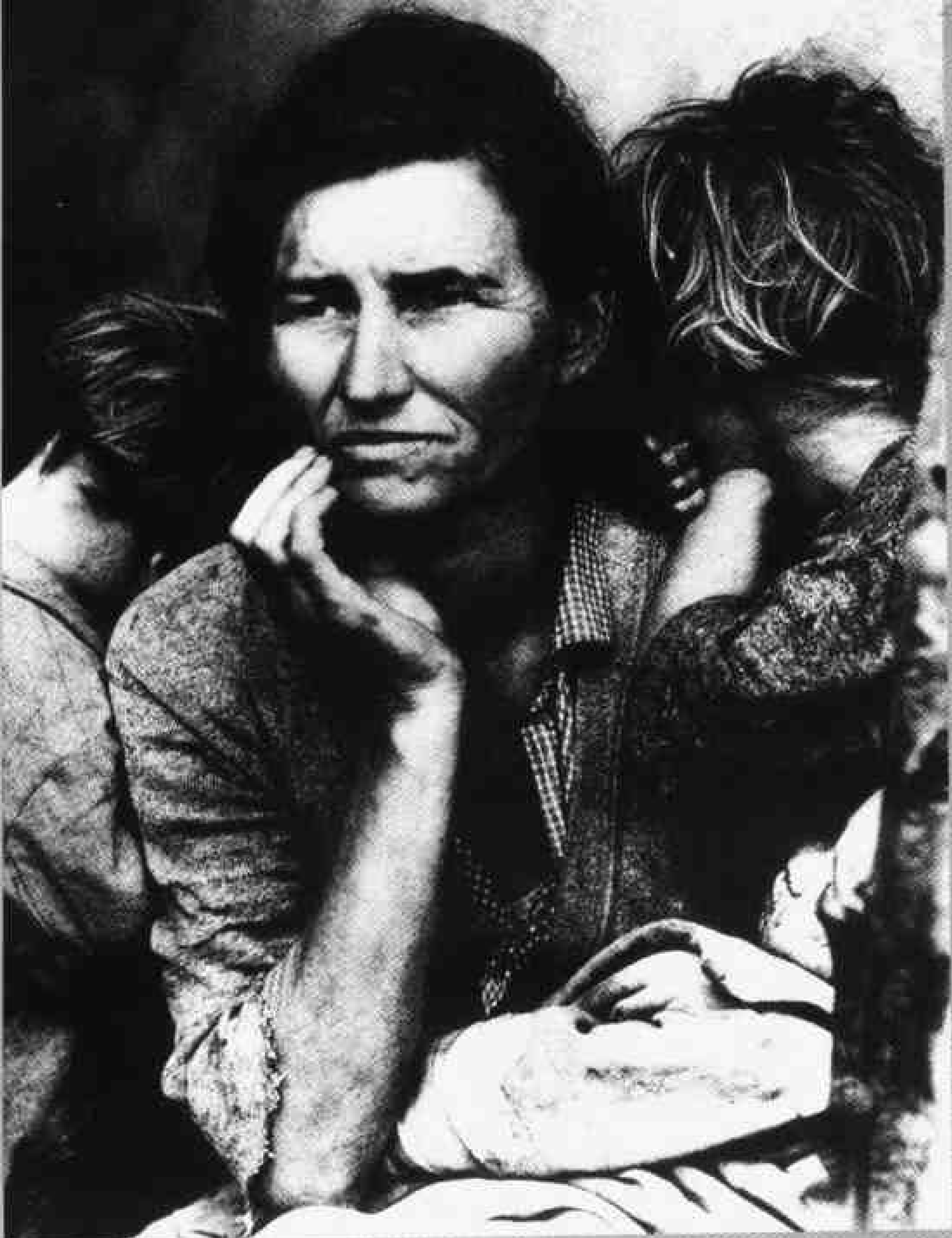
家。埃文思 1945 年起担任《幸福》杂志副主编兼摄影师，长达二十余年。1965 年担任耶鲁大学平面艺术设计教授，生前是美国艺术与科学院院士，在他摄影生涯的最后 10 年中，为摄影文化的高层化作出了可贵的努力。

"FSA"另一位为人熟知的摄影师多萝西娅·兰格（Dorothea Lange, 1895—1965），是美国 20 世纪最有影响的女摄影家之一，美国摄影巨匠爱德华·斯泰肯曾赞誉兰格是"古往今来成就最高、最伟大的纪实摄影家"。1895 年，她出生于美国新泽西州霍博肯，曾就读于哥伦比亚大学怀特摄影学校，1919 年在旧金山开设影室。小的时候，她曾患小儿麻痹症，导致终生跛行，但这没有妨碍她在以后的摄影生涯中走遍美国大地。1935 年，她关闭了自己收入丰厚的摄影室，受聘"FSA"，成为调查小组的第 5 名成员。当时大量新移民因经济危机的冲击，以及难以忍受尘暴、干旱等灾害的侵袭，纷纷举家迁徙，受尽种种无法忍受的磨难，奔向西部地区。但是，现实连最后一点希望也不肯留给这些无家可归的人们，西部的荒凉、艰苦，使他们陷人更深的危机。兰格目睹了这一切，她心灵受到极大撞击，她曾说"要拍人，拍各色各样的人"，本着这种高尚的社会责任感和深刻的同情心，她跋涉数万里，走遍二十多个州，拍摄底片四万余张，翔实、准确而又生动地记录了 30 年代美国社会的真实状况。

兰格的纪实风格在"FSA"群体中属于比较富于激情的一类，这与她早年在影室中从事肖像摄影有联系，同时也与她敏感的女性心理相关。她不像埃文斯那样具有冷静剖析的特点，而往往长于追寻人的内心感受和情感线索。这种特色早在她尚未进入"FSA"时拍摄的反映大萧条的《粮食配给》(1933 年)(图 8-18)中，就已初露端倪，画面深沉而压抑，老人与他的空碗道出了拍摄者满腔的郁愤。兰格最为人称道的纪实作品，是在"FSA"任职期间拍摄的照片。《葬礼》(图 8-19)拍摄于 1938 年，记录了一次简单葬礼。兰格没有拍摄众人送葬的习见场景，也没有拍摄亲人们悲痛号啕的景像，却选择了在囚车一般

的车窗下隐约透露的妇女的脸。照片冷峻、忧伤，同时充满了摆脱不掉的绝望。而这正代表了当时贫困人们的真实心态。《逃难的移民母子》(图 8－20)是兰格的代表作。兰格在回忆这张照片的拍摄过程时，曾说过："这个饥饿绝望的母亲如磁铁般地吸引我向她走去。我已经记不清怎么向她说明来意的，但永远不会忘记她什么也没问。我一共拍了五张，一张比一张近……"这张照片确实有那么一种"磁铁般地吸引"力量，使人的目光无法移开，却会一点一点移近、深入。这位母亲在流浪途中一直靠野菜和野果充饥，此时为了让孩子们吃上点东西，她已将车轮卖掉，剩下的路该怎么走?艰辛、苦难、对前途的忧虑，如大山一般压在她心头。兰格了解了这一切，她的心在与这位母亲一同跳动，在这种共同的心跳中捺下了快门。照片的纪实是不可置疑的，在纪实之中充满感情力量，动人心魄。作为"FSA"主持人的斯特莱克称这幅照片为整个"FSA"摄影计划"无可争议的代表作"。这幅充满朴实的情感力量的纪实照片，不知感动了多少人，可以期待的是，在未来的岁月里，它会继续使一代又一代人为之感动。拍摄于同一年的《寄宿路边的难民》(图 8－21)反映了旱灾给农民带来的巨大灾难，其纪实力度和情感色彩与《逃难的移民母子》相近，同样是纪实摄影不可多得的经典之作。

50 年代，兰格曾一度为《生活》杂志拍摄，后赴亚洲、南美、中东采访，并执教于加利福尼亚美术学校。兰格富于传奇色彩的纪实摄影，对摄影发展的贡献是显而易见的，那就是她将女性的敏锐和同情引入了纪实领域，从而使纪实摄影不仅长于用事实说话，也开始学会用情感说话。



上图 8－20 逃难的移民母子
兰格 摄(1936)

下左图 8－19 葬礼
兰格 摄(1938)

下右图 8－21 寄宿路边的难民
兰格 摄(1936)

29.“人情味”纪实与杜瓦诺、维吉

正当美国的纪实摄影以海因的厂矿童工、“FSA”的农村流浪者为焦点，厉声呼吁社会良心之时，在古老的欧洲，纪实摄影却以完全不同的面貌在寻求自己的道路。一种基于对普通人日常生活给予特别关注的摄影思潮逐渐兴起，并在20世纪二三十年代造就了自己的一批大师。这种日常生活纪实摄影不以直击苦难为目标，也不以轰动新闻为主体，相反，它始终将自己的价值寄托在平凡个人波澜不惊的日常生活细节之上。这是基于一种对人的价值的重视和尊重，是确信人自身的平凡生活具有不可侵犯的主体性和崇高性。因此，这种纪实摄影的主调是明朗的、乐观的，手法延续了由萨洛蒙开始的“抓拍”方式，画面既带有强烈瞬间特色，又似乎是人们习常所见、经久不变的场景。因为这种纪实摄影特别关注人的日常生活，散发着强烈的人文气息，所以被称为“人情味”纪实。

图8－22 在码头，巴黎，1926年 柯特兹 摄(1926)

“人情味”纪实由匈牙利摄影家安德烈·柯特兹（Andre Kertesz，1894—）发端，经英国摄影师皮特卡翁·诺利斯（Andrew－Pitcairn－knowles）、匈牙利摄影师布拉塞，以及波兰人戴维·西蒙（David Seymonr）等的不断摸索，逐步形成风格。这些摄影

师来自不同国度，但其大多数长期旅居巴黎，深受法国人文文化的熏陶。从安德烈·柯特兹的《在码头，巴黎，1926年》(图8－22)，我们已经可以充分感受到这种法国式的休闲和自适。英国摄影家比尔·勃兰特（Bill Brandt，1904 — 1983），1931年从事纪实摄影。他的社会纪实也有一种戏剧性的人情味，如《兰贝斯舞步》(图8－23)，就透露出这种充满人情味的诙谐情调。勃兰特在20世纪四五十年代进行了一系列视觉影像的探索，那则是属于非纪实摄影领域的了。这其中，将人文精神在摄影纪实领域中发扬光大的，主要还是两位法国人，卡蒂埃·布勒松和罗伯特·杜瓦诺。

图8－23 兰贝斯舞步　勃兰特 摄(1936)

罗伯特·杜瓦诺(Robert Doisneau，1912—1994)，曾被誉为“摄影史上最有天赋的摄影家”，他的充满乐观气息和积极人文色彩的摄影纪实，深深地影响着整个欧洲文化的走向。杜瓦诺1930年投身摄影，

图 8－25 快乐一吻　杜瓦诺 摄(1950)

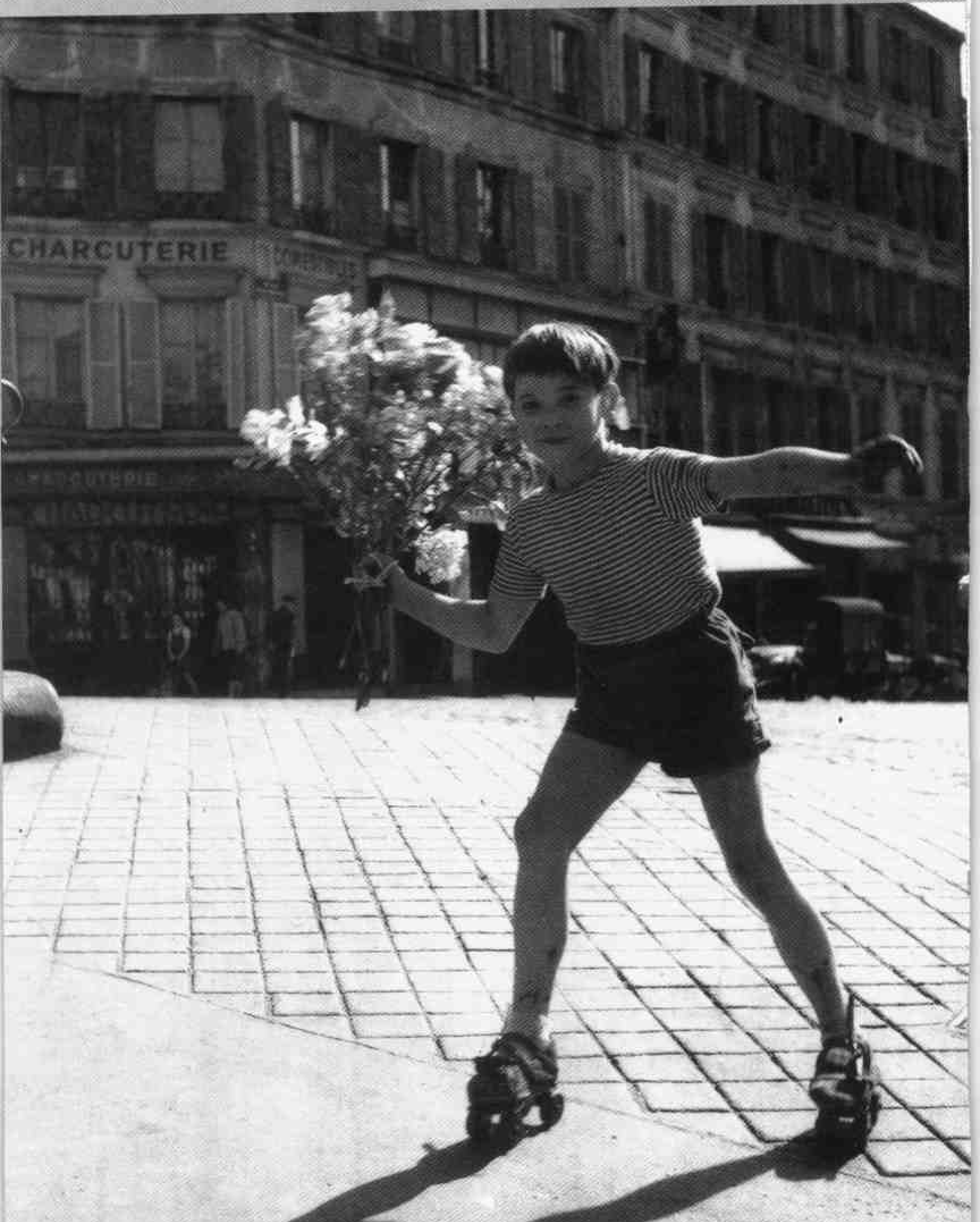


图 8－26 街头溜旱冰的孩子　杜瓦诺 摄(1956)

图 8－24 潦倒的巴黎　杜瓦诺 摄(1951)

曾为雷诺汽车公司拍摄，后为拉复图片社拍摄照片。杜瓦诺曾参过军，从事过地下抵抗运动。1949 年为《巴黎竞赛画报》等报刊拍摄照片。获得过法国摄影大奖，被授予法国骑士荣誉勋章。

杜瓦诺采用“定点隐身抓拍法”，将镜头始终对准巴黎以及其他都市中形形色色的人们，捕捉他们在日常生活中的种种情态，敞开平凡人生琳琅满目的精彩瞬间(图 8－24)。他极善于在人群纷纭复杂的场景中，选择那些坦露人性真诚与情感迸发的特殊时刻，而且观察入微，拍摄及时，显现出一种与生活同步的鲜活心态。他从不预作构图，总是现场取景，让瞬间决定拍摄。杜瓦诺的《快乐一吻》(图 8－25) 拍摄于 1950 年，画面上热情的男士将一束鲜花献给自己的情人，而女士兴高采烈地接受了充满甜蜜之情的一吻，这种纯真无邪的街头浪漫，也许只有法国人才会那么敏感地捕捉到，才会毫无规避之心地坦然举起相机拍了下来。而《街头溜旱冰的孩子》(图 8－26) 拍摄于 1956 年，一种对人生情趣充满赞美的乐观精

图 8 - 27 酒吧众生相　维吉 摄(1943)

图 8 - 28 品头论足　维吉 摄(1943)

图 8 - 29 夏夜露宿　维吉 摄(1938)

神，从纸面上溢然而出，叫人感受到历经第二次世界大战苦难洗礼的人们，重新燃起了生活的希望。

如果说杜瓦诺是都市浪漫情调“喜剧式人情味”摄影的典型代表，那么差不多同时代的美国摄影家维吉，则可以称之为都市现实生活“悲剧式人情味”摄影的杰出人物。维吉本名是厄希尔·费利克（Usher Fellig，1899—1968），维吉（Weegee）是朋友们对他的称呼，后便成为他职业上的名字。他原籍是奥地利，因家境贫困，1910年移居美国，生活在美国纽约下层社会很长一段时间。1924年涉足摄影，1936年开始新闻纪实，并为美国《先驱论坛报》、《世界电讯》、《每日新闻》等报拍摄照片。青少年时的下层生活体验，使维吉难以忘怀，从影后他仍然利用夜间深人底层，对大都市繁华富丽表象背后，人们在罪恶、贫困、危险中的悲剧生活，进行实录式拍摄。因而他被当时的摄影同行戏称为“夜猫子”记者。维吉的都市悲剧式摄影纪实，并非为了猎奇，或纯粹追求独家新闻，而是充满了发自内心的同情和理解（图 8－27）。他善于从看似平凡的小事中，发掘出现代生活所包含的巨大悲剧式因素，令人感到震撼。他的名作《品头论足》（图 8－28），拍摄于 1943 年大都会剧院门口，画面上所展现的富足与贫困的对比，在这种特殊场合下，更显得具有戏剧性。《夏夜露宿》（图 8－29），拍摄于 1938 年，将街头露宿的孩子们摄人镜头时，维吉该是一种什么心情是不难猜测的，因为在并不很久的从前，他也是这些孩子中的一人。维吉的悲剧式纪实，在美国引发了长久的回响，1948 年，纽约现代艺术博物馆为维吉举办了一次个人影展。美国著名摄影大师保罗·斯特兰德曾说过：“在我们绝大多数人看不到，也想不到的悲剧事件里，维吉是一个特别杰出的摄影专家。”

30. 新闻摄影与爱森斯塔特

在纪实摄影中有一支发展迅猛、职业化程度高、实用功能性强的力量，那就是新闻摄影。所谓新闻摄影，是指完全为传媒报道服务的即时记录性摄影。与摄影的其他门类有根本性不同的一点是，新闻摄影要求照片内容完全真实可靠，画面本身未经任何人为改变，保持拍摄现场的客观面貌。同时，照片应由传媒尽快公布，以保证其新闻时效性。这种要求不是摄影的性质所规定，而完全是摄影介入传媒后作为事实报道的一部分才产生的。

图 8－30 埃塞俄比亚士兵的脚　爱森斯塔特摄(1945)

早在摄影的初创期，利用摄影的纪实能力拍摄重大事件并在报刊上作为新闻公布就已有不少尝试。1842 年，伊波利特·贝亚尔拍摄的《多洛兹路的

开掘》,就已经有了新闻记录的因素。美国南北战争时期,布雷迪摄影队的战况照片,特别是巴德纳记录谢尔曼将军从佐治亚向海边进军的照片,都作为新闻在报纸上发表,并引起热烈反响。20世纪初,美国最早的新闻摄影家雅各布·里斯充分地利用报纸,传播他拍摄的贫民生活纪实照片。30年代,德国新闻摄影家萨洛蒙首创"抓拍"方法,将新闻摄影引入高层政治活动和国际外交舞台,提高了新闻摄影的地位。此外,德国新闻摄影先驱沃尔冈·韦伯、沃尔特·鲍斯哈德等也对新闻摄影的启蒙有过重大贡献。从这一点上说,德国是现代新闻摄影的发祥地。

然而,使新闻报道摄影完全职业化,并成为摄影界和新闻界一支独立的、不可忽视的力量,还应当归功于美国30年代后期乃至40年代的一批杰出专职摄影记者。其中有阿瑟·罗斯坦、卡尔·迈登斯、玛格丽特·伯克·怀特、艾尔弗雷德·艾森斯塔特等。

艾尔弗雷德·艾森斯塔特(Alfred Eisenstaedt, 1898—1996),生于西普鲁士,就读于柏林大学。20年代投身摄影,并专事新闻报道,1929年起为太平洋和大西洋图片社工作,这个机构后来成为美联社的一部分。1935年起移居美国,第二年成为《生活》杂志专职摄影师。爱森斯塔特是"堪的"派的创立者之一,他将"抓拍"意识由欧洲带到美国,深深地影响了美国摄影报道的观念和面貌。他一生使用小型相机,风尘仆仆奔赴世界各地,拍摄新闻现场,一生完成过一千八百余次摄影报道。他的新闻照片不仅为《生活》杂志刊载,也为美联社传真发布,还在许多国家报刊上发表。由于他将"抓拍"变为新闻摄影普遍遵循的方法,以及他在新闻摄影上巨大成功的贡献,被后人誉为"新闻摄影之父"。

爱森斯塔特的新闻摄影具有强烈的客观直击性和新闻时效性,这一点使他的照片具有特殊的冲击力和感染力。他拍摄于1935年的一幅早期新闻照片《埃塞俄比亚士兵的脚》(图8-30),已经显露出独特的新闻观察力和表现力。照片上只有埃塞俄比亚士兵龟裂的双脚,

图 8－31 胜利之吻　爱森斯塔特 摄(1945. 8. 15)

这是在抵抗意大利人入侵战役中阵亡士兵的脚，脚的满是创伤的形状和士兵尸体前俯的姿式，清楚地告诉了人们，战争是多么酷烈。照片以不争的事实和强烈的激情将事实以及传媒的立场传达给读者。他在第二次世界大战胜利日拍摄的《胜利之吻》(图 8－31)，是他新闻摄影的经典之作。这幅照片体现了爱森斯塔特作为一名新闻记者那种高超的敏感性，他能够深深地体会到时代的发展变化，并始终把握住时代的脉搏，以最具典型意义的事件和最快速的反应，用自己的照相机表现这一时代走向。《胜利之吻》拍摄于 1945 年 8 月 15 日，这一天日本宣布向盟军无条件投降，是第二次世界大战以正义战胜邪恶结束的日子。爱森斯塔特在纽约时代广场抓拍了水兵因听到胜利消息情不自禁，与一位素不相识的少女忘情一吻的历史性画面。这幅照片充满了喜悦欢快之情，与全美国乃至全世界饱受法西斯蹂躏的人民那种喜极欲狂的心情是完全一致的。少女对水兵的吻，既有几分羞却，又欣然接受。这其中也包含着美国人民对在战争中作出巨大牺牲和艰苦努力的军人们，那种由衷的热爱和敬意。这幅照片不仅是新闻摄影史上的名作，也成为整个第二次世界大战胜利的一个永久性标志。

爱森斯塔特的新闻摄影除类似《胜利之吻》这种事件现场照片之外，还有众多的新闻人物照片。他擅长于在纷纭复杂的新闻事件中，抓住核心人物的内心活动，并以自己深刻的观察和独特的视角，适时抓取最有表现力的瞬间。正因如此，爱森斯塔特所拍的新闻人物照片，曾五十多次被《生活》杂志选作封面，另有三十余幅被其他刊物选作封面。《纳粹宣传部长戈培尔》(图 8－32)拍摄于 1933 年，是爱森斯塔特尚在德国工作期间拍摄的。当时戈培尔在日内瓦出席国际联盟大会，爱森斯塔特后来回忆拍摄情景时说："他以一种敌意的眼光看着我，等待我的退缩。但我没有退缩。如果我手中有一台照相机，我就不知道恐惧。"从这幅作品中，可以清楚地看到爱森斯塔特对纳粹本性的深刻洞察。纳粹头目鄙视一切、仇恨人类的心态，从戈培尔那冷

酷无情的目光、僵硬板直的身态，以及木然抓紧椅子扶手的双手上，已经表露无余。看到这张照片，联想到二战期间纳粹惨绝人寰的罪行，人们是一点也不会感到吃惊的。

爱森斯塔特一生共拍摄了100万张底片，给世界留下了一笔可观的财富，但他到了晚年还说："(我)每担负一项任务，都像是第一次从事创作那样，还和当初一样愉快和激动。我喜欢摄影，我活着就是为了要拍照片。"1966年，爱森斯塔特出版了新闻摄影作品集《时代的见证》，这个书名恰好可以概括他一生摄影创作的根本特征，那就是他通过自己的照相机确实为人们留下了不可置疑的"时代的见证"。

图8－32
纳粹宣传部长
戈培尔
爱森斯塔特摄(1933)

31. 专题摄影与尤金·史密斯

在纪实摄影，特别是新闻摄影中，以一组连续或不同角度的照片记叙同一事件的摄影形式被称为“专题摄影”或“专题报道摄影”。这种形式在里斯、海因以及“FSA”摄影群体那里已经开始使用。但它的真正成熟，则有赖摄影报道期刊的普及。因为报纸在一个版面上要求信息多样化，每一个报道不可能占很大幅面，除了文字，照片只能刊发一两幅，照片的内容必须是各自独立的。但作为期刊，由于它的专栏化模式，每一篇报道少则占2~4个版面，多者可以占到十几个版面，这就给连续性拍摄同一事件的摄影报道创造了空间。20世纪30年代开始，世界各大摄影报道

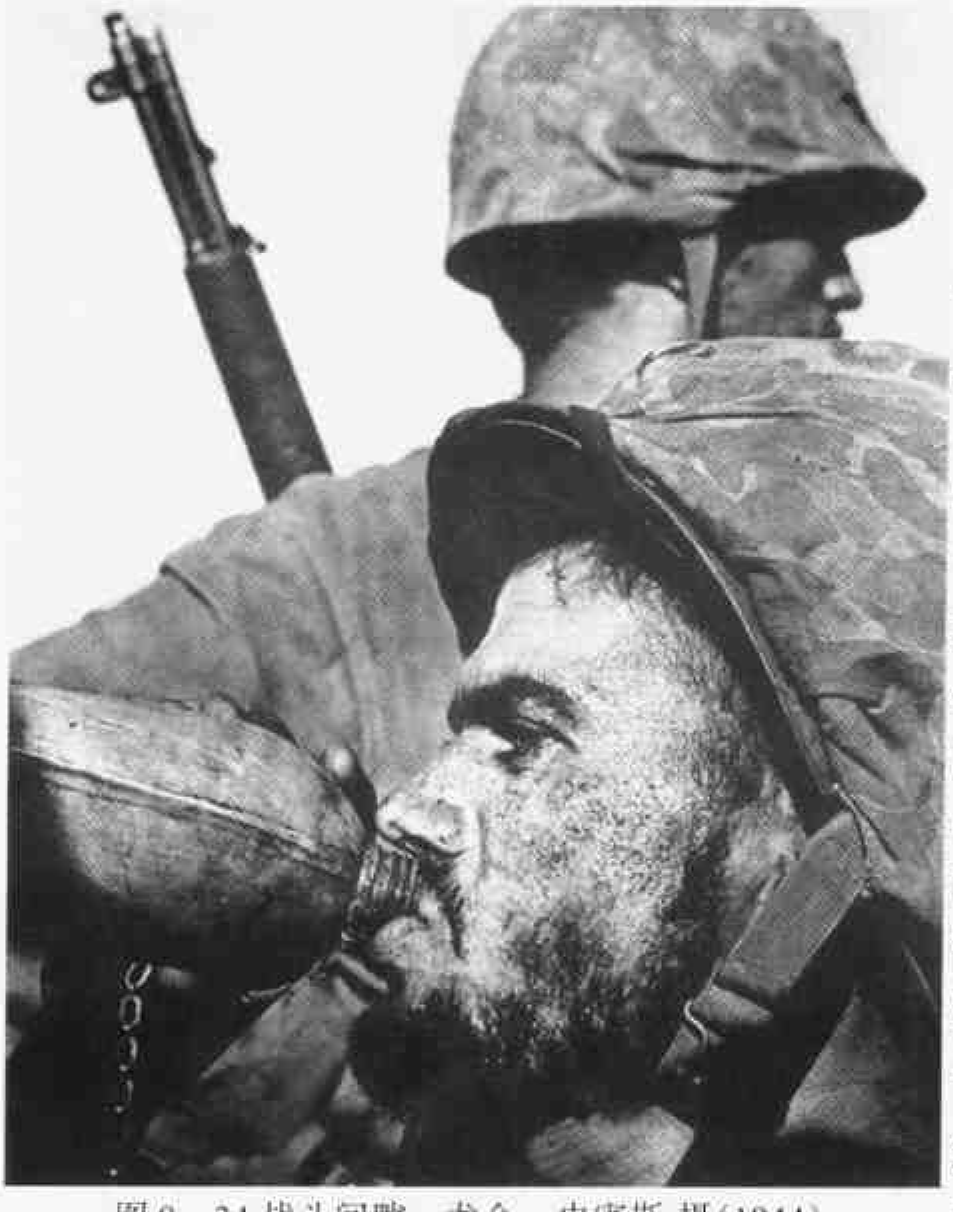


图8－34 战斗间隙　尤金·史密斯 摄(1944)

图 8－33 幸存者　尤金·史密斯 摄(1944)

期刊均以这种连续拍摄的照片以及适当的文字相互配合而形成的专

图 8－35 走向光明　尤金·史密斯 摄(1946)

图 8－37 乡村医生　尤金·史密斯 摄(1948)

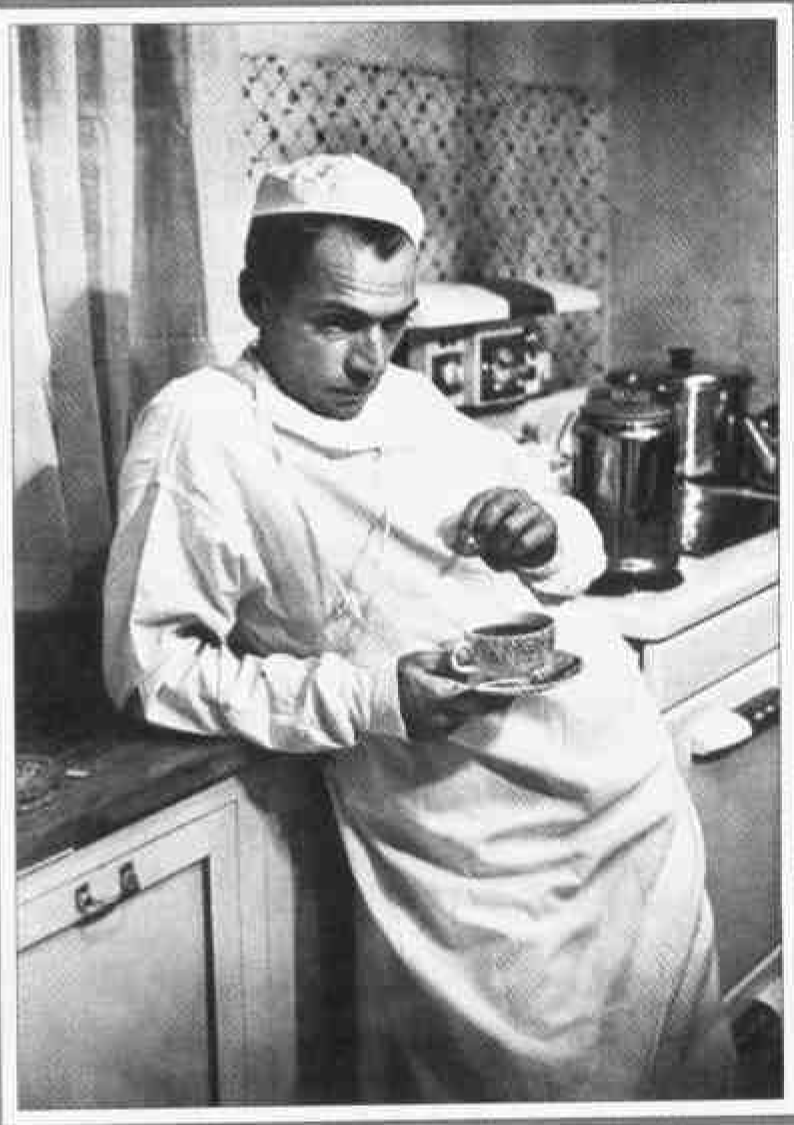


图 8－36 入浴的智子
尤金·史密斯 摄(1972)

一幅。这张照片对史密斯本人也有特殊意义。1945 年，在攻占冲绳岛的激战中，史密斯身负重伤，此后两年之久辗转于病榻之上。他不知自己是否能重新站起来，重回拍摄第一线。在他伤情稍有好转时，便迫不及待地拿起照相机，恰好发现了照片中的情景。两个孩子挽手而行，步履虽蹒跚，却是那么充满信心地走向阳光之地。刹那间的感动，震颤了史密斯的心灵，他揿动快门，使这一瞬间永远留在了自己的内心，也永远留在了照片画面上。不久，史密斯果然重返摄影前线，并创造了再度辉煌。而《走向光明》则成为史密斯为数不多却充满感悟的纯艺术杰作，在现代摄影史上占有特殊地位。

史密斯高度忠实地信守新闻摄影的真实性原则，他曾说："我必须等待实际情况的发生，在等待的过程中，我把自己隐藏在墙壁里。"在 20 世纪 60 年代末，为了报道日本工业污染致使渔民水银中毒的"水俣事件"，他远赴日本熊本县水俣村进行拍摄。在这期间他曾遭到公害祸首奇索公司打手的毒打致重伤，他的眼睛也几乎被打瞎，以致住了几个月医院，但他决不肯中途结束拍摄。为了"等待实际情况发生"，他冒着中毒的危险，和妻子在水俣村住了 3 年之久，前后拍摄了四年，终于完成这一报道任务。1972 年《水俣》在美国、日本的期刊上发表，引起了全世界的震动，生态问题至此才成为人们认真关注的对象。《入浴的智子》(图 8－36)是《水俣》专题摄影成组照片之一，这幅作品如同史密斯其他优秀纪实照片一样，充满感人力量。从母亲的悲哀无奈到智子失去任何表情的可怕神态，以及沉暗压抑的黑色背景，都弥漫着一种控诉气氛。任何人在这种基于人类伟大母爱而发出的控诉面前，都不能无动于衷。评论家们认为，"他的作品改变了我们对历史的看法"，正是从这一点出发的。

史密斯对摄影的最大贡献，在于他用自己丰富而成功的实践，确立了专题摄影的地位。为了适应摄影期刊展开深入报道的需要，他改变了新闻摄影记者们已经习惯的临时到场、临时抓拍的工作方式，采取长期深入，跟踪等待，全面反映，彻底曝光的新的工作方法。为了拍

摄专题《西班牙村庄》(1950 年),他曾步行几千英里;为了拍摄《接生妇》(1951 年),曾专门选修助产学课程。他擅长于在复杂而漫长的事物发展过程中,抓取那些最能显露事物本质,同时也最有感染力的场面,并将它们组织成有机的整体。通过这些专题摄影报道,人们可以洞察事情的全部真相,从而避免了报纸新闻照片的单薄片面和易于过时。在史密斯诸多专题摄影中,《乡村医生》(图 8-37),是最为脍炙人口的一组。这组专题照片拍摄于 1948 年,由 28 幅照片组成,在《生活》杂志发表时共用 11 个版面。那位乡村医生名叫西瑞阿尼,他是科罗拉多州洛基山区克丽姆林村惟一的医生。他几十年如一日为村民们诊治,废寝忘食,受到村民们的爱戴。史密斯为采访到西瑞阿尼的工作和生活实况,与他共同生活了一个月,终于成功地完成了这个专题。从选取的四幅照片中,我们看到了乡村医生的敬业、诚恳,也看到了他的忧思和艰辛。内中《手术之后》一幅,已成为摄影史上的名作。这组专题摄影是摄影史上具有标志性意义的作品,它使专题摄影从草创走向了成熟。此外,1954 年拍摄的另一个医疗题材专题《施韦泽大夫》也是经典性作品。施韦泽因在乡村防治麻风病获 1952 年诺贝尔和平奖。专题中《修建诊疗所时的施韦泽大夫》(图 8-38),已经成为诺贝尔和平奖人道主义精神的最好写照。从史密斯将专题摄影的拍摄方式、组织结构以及基本特征明确下来之后,半个多世纪时间内,这种摄影报道方式一直为世界形形色色的摄影画报、期刊甚至报纸所广泛采用。

尤金·史密斯一生忠于他的信念,为了坚持原则,不惜牺牲个人经济利益,死时银行存款仅剩 18 美元。传记作家贝·马特曾写道,他是"新闻摄影的普罗米修斯——为维护他的原则而受拷打"。他这种坚持原则,不随俗媚众的品格,一直为新闻摄影师所尊奉。1958 年 5 月美国《大众摄影》列出全世界最伟大的十名摄影师中就有尤金·史密斯。

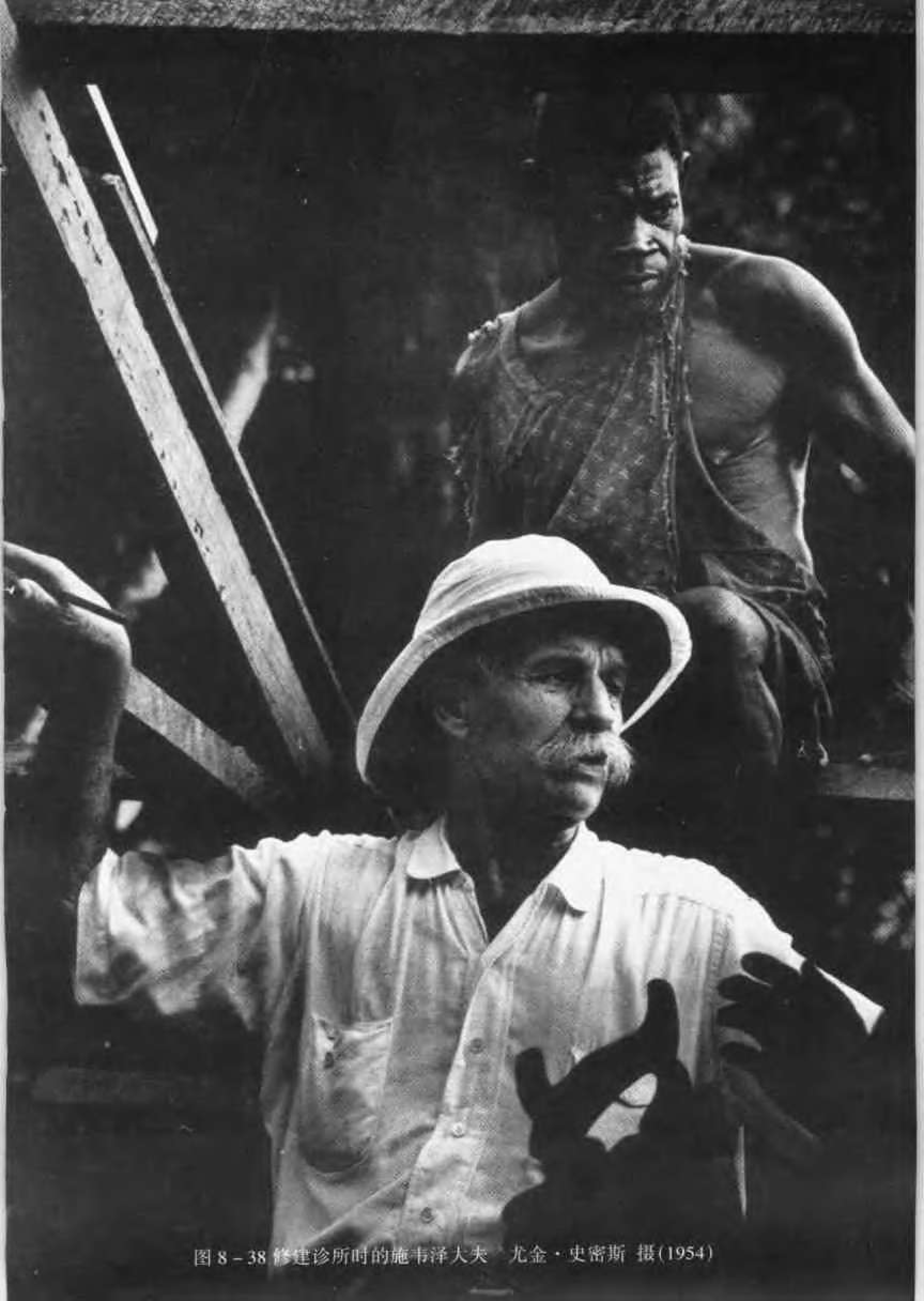


图 8－38 修建诊所时的施韦泽大夫　尤金·史密斯 摄(1954)

32. 摄影报道期刊及其记者群

在报道性纪实摄影的发展过程中，大型摄影报道期刊的作用是不能低估的。这种期刊以照片为主体，图文并茂，全面展示对大众关注事物的报道，在 20 世纪曾有过重要影响，是主流传媒之一。因为在电视普及以前，能对事件现场作视觉直观报道的，只有电影摄影与纪实摄影图片。电影囿于放映条件，影响范围有限，而刊载成组照片的大型期刊则不受场合限制，可以大范围发行、随时随地观看。于是，当印刷技术能够满足及时快速、大批量生产的要求时，大型摄影报道期刊的兴盛就是很自然的事了。

20 世纪 20 年代，德国率先编辑出版了大型报道性摄影画报，如《柏林画报》、《慕尼黑画报》等。这是由于德国当时是世界印刷工业中心，同时又是高素质照相机生产的基地。摄影史上的著名人物，如萨洛蒙、爱森斯塔特等，在 20、30 年代都曾为德国大型摄影报道期刊的发展做出过贡献。30 年代后期由于纳粹的控制，德国失去了摄影报道的优势。此后，这种形式的大型期刊并没有停止发展，而是逐渐转移到了法国、美国。1928 年，吕西安・沃格尔在巴黎创办《视野》画报，此后英国出现《图画邮报》，成功地吸引了不少专事报道的摄影家。

1936 年，美国出现第一家专门从事摄影报道的大型期刊《生活》(Life)杂志。这本期刊是亨利・鲁宾逊・卢斯于当年 11 月 23 日在纽约创办的，当时属于时代出版公司。《生活》是一份周刊，卢斯声称这份期刊“是给全世界的人看的”，内容主要以跟踪社会时尚，报道热点新闻为主。与同时期欧洲的大型期刊相比，它的时事报道独具特色，社会深入报道力度很大。《生活》的报道手法是典型的摄影专题采访，

特别强调独家新闻和深入报道，重大事件和重要人物不惜十页甚至几十页、数十张照片详尽展开，并以完全现场目击的第一手资料取胜。《生活》是一份高档次刊物，印制精美，设计鲜明，照片精彩，创刊号40万份一出版即销售一空，随即加印100万份。后来期销量曾达到850万份，成为当时世界上最畅销的摄影报道期刊。《生活》杂志的照片题材极其丰富，从国内生活、总统和知名人物、演艺圈到战争实况都会在第一时间内出现于《生活》版面上，文字则以专题特写、小品文、回忆录等为主，文图配合十分紧密。30、40年代，《生活》成为欧美最有代表性的摄影传媒，在它的周围集聚了一大批颇有建树的纪实摄影家，如玛格丽特·伯克·怀特，艾尔弗雷德·爱森斯塔特、安德烈·费宁格、卡尔·迈登斯、尤金·史密斯、戴维·道格拉斯·邓肯、罗伯特·卡帕、乔治·罗杰、恩斯特·哈斯等。而由《生活》拓展定型的摄影专题报道也逐渐为人们所接受，成为纪实摄影的一种重要方式。《生活》作为周刊，其盛期一直持续到20世纪60年代。60年代后，由于电视的普及，屏幕活动摄影纪实画面以更加翔实、更加生动的优势，逐步取代期刊专题摄影的地位，成为视觉传媒的主导样式。《生活》受到巨大冲击，广告大量流失，而刊物的豪华印制无法降档，1972年终因经济拮据几乎停刊，每年只出一两期特刊。1978年9月25日再次正式出刊，改为月刊，但往日作为传媒中坚的地位，一直没有恢复，发行量约150万。2000年最终停办。尽管《生活》引领风骚的岁月已经成为历史，但是，从摄影发展史的视点来看，《生活》杂志仍然不愧是摄影报道期刊的开拓者和集大成者。

正当20世纪30年代美国摄影报道期刊兴起、繁盛之时，欧洲曾经崭露头角的报道性摄影期刊却被法西斯的肆虐所摧残，尤其是40年代，由于战争几乎完全绝迹。战后，在欧洲重建的浪潮中，传媒作为民主与文明的标志迅速崛起。其中最有影响的是法国的《巴黎竞赛画报》和德国的《明星》杂志。

《巴黎竞赛画报》(Paris – Match)，创刊于1928年，1938年毛纺巨

商普鲁斯沃接手刊物产权，早期主要刊载文化消息、都市报道等。直到1949年3月25日，达尼埃尔·费里巴奇接手办刊之后，《巴黎竞赛画报》才全盘采取《生活》摄影专题报道的模式，变成一本追踪社会新闻的重要传媒。此后，《巴黎竞赛画报》由于及时、客观、直接的摄影报道，声誉日增，50年代后成为具有世界影响的传媒之一。在全世界所有的法文杂志中，它是传播最广、影响最大的一种。杂志为周刊，每期100页，照片精美，独家报道是期刊的命脉，而大型多方位的连续性摄影专栏报道是其特色。与《生活》相比，《巴黎竞赛画报》对日常生活的关注不那么强烈，而偏重于时事，尤其是文化消息。它很好地体现了法国人特有的人文关怀，报道比较轻松，同时严格保持客观。《巴黎竞赛画报》的封面非常考究，都采用人物现场照片，其主编帕特里克说："选择每期封面不是草率的决定，上封面的人物的本身故事要有相当的可读性。"封面摄影与当期内文专题摄影往往相互呼应，这对于新闻人物摄影起到了相当大的推动作用。《巴黎竞赛画报》也培养和造就了一批有才华的纪实摄影家，如恩斯特·里斯等。由于《巴黎竞赛画报》品位高，经常对世界各国领导人和知名人士进行摄影专访，请他们对重大事件发表看法，因此刊物的影响不断扩大，成为对世界政治颇有影响的重要舆论工具，可以说《巴黎竞赛画报》是摄影报道期刊权威化的典范。

《明星》周刊，由德国贝特尔斯曼公司于1948年在汉堡创办。开始时只是一份普通的娱乐性画刊，后来逐步演变为一份时事政治刊物。它最大的特点是运用摄影专题的方式，快速报道世界各地的重大事件。为保持第一时间报道的优势，有时还出增刊、特刊，每期页数多达300页。《明星》依靠自己的世界性视野和极端快速的视觉直击，在50年代声望急剧飚升，期发行量超过150万份，很快成为世界性主要摄影传媒之一，与美国的《生活》、法国的《巴黎竞赛画报》并称为"世界三大摄影报道期刊"。《明星》成功的原因，主要有赖于快速的摄影纪实。为达到确保第一时间推出自己的报道，它拥有一支由两百多

图 8－39 等领救济粮　伯克·怀特 摄(1937)

名杰出摄影师和图片编辑组成的专业队伍。《明星》杂志曾作过统计，并正式宣称自己拥有比世界上任何杂志都多得多的固定摄影师，可以说在 20 世纪 50、60 年代，《明星》是欧洲世界新闻纪实摄影的大本营。为确保不断挖掘出独家新闻，《明星》建立了世界上第一个大型照片资料库，其中存有各类纪实照片两百余万张。对确有价值的照片，它不惜重金收购。它还经常投入巨资，购买重大事件或新闻人物系列摄影的独家采访权，并与世界各地的图片机构签订长期合同，保证自己的“第一购买权”。在采访拍摄中它不惜花大成本，必要时动用飞机、潜艇等。这一系列商业化的政策，在 20 世纪中期对推动世界摄影传媒产业化起到了巨大推动作用。《明星》杂志是纪实摄影产业化的奠基者。

20 世纪 30～70 年代《生活》、《巴黎竞赛画报》、《明星》以及世界各地类似的摄影报道大型期刊，如意大利的《今天》、《时代》，日本的

《每日画报》、《朝日画刊》，原苏联的《星火》杂志，印度的《印度画报周刊》，西班牙的《奥拉》，埃及的《图画周刊》以及中国的《良友》、《中国画报》等等，在全世界形成了发达的摄影报道网，这是专题摄影的黄金时代。围绕在这些摄影报道期刊周围，形成了一个具有极大活动能力的专题摄影记者群，他们出生入死，深入挖掘，使世界上几乎所有重大的事件以及社会现象得到了充分的报道。专题摄影以及大型摄影报道期刊对现代人类文明的进程起到了积极的推动作用。

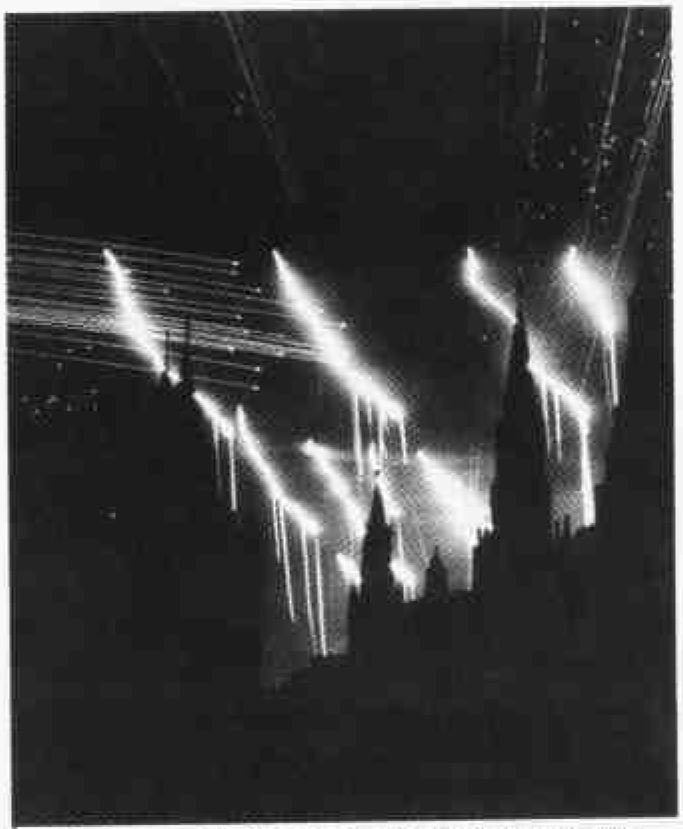


图 8－40 纳粹空军夜袭莫斯科(局部)
伯克·怀特 摄(1941)

玛格丽特·伯克·怀特（Margaret Bourke－White，1904—1971），原名玛格丽特·怀特，《生活》杂志创始人之一，20 世纪 30～50 年代世界著名新闻记者，美国最有成就的女摄影家之一。1936 年《生活》杂志创刊号就是使用她的照片《福克·佩克水坝》作封面。早年曾先后就读于密歇根、康奈尔等 5 所大学，1928 年起投身摄影，1936 年起任《生活》专职摄影师。1937 年，她受《生活》派遣，赴肯塔基州路易斯维里地区采访洪灾情况，拍摄了一幅《等领救济粮》(图 8－39)，这幅照片将美国工业文明与灾民的实际生活作了巧妙的对比，从

图 8－41 斋日里的圣雄甘地
伯克·怀特 摄(1948)

图 8 - 42 南非金矿工人　伯克·怀特 摄(1950)

而产生强烈的反差，精湛地概括了美国30年代的生活状况，成为一幅经典名作。二战中以美空军摄影师身份赴英国、意大利、德国采访。她被爱森斯塔特戏称为“嫁给照相机的女人”，她的确一生专注于自己的摄影事业，用摄影专题方式记录了20世纪最重大的事件。二战初期，德军进攻莫斯科时，她是惟一留在当地的西方摄影记者，留下了珍贵的目击记录(图8－40)。1942年，曾与B－17轰炸机组人员转战北非，后随巴顿将军进入欧洲。40年代末，印度巴基斯坦分治动乱，她又前去拍摄，前后历时三年，记录了印巴纷争给人民造成的灾难。1948年拍摄的《斋日里的圣雄甘地》(图8－41)是这一时期的经典之作，这张照片拍摄不久，甘地就被极端分子刺杀。伯克·怀特这张照片成为圣雄甘地最为人崇仪的形象标志。1950年，为了揭露种族主义，她又深入危机四伏的南非，发回了许多震撼世界的专题报道。其中拍摄于1950年的《南非金矿工人》(图8－42)，是最有代表性的一幅。伯克·怀特的拍摄风格是典型的客观直击，对被摄事件不加干预，拍摄中也不过分追求轰动，照片冷峻、严谨，很少渲泄个人情感，但由于她不避危险、不辞辛苦，坚持在第一现场第一时段作报道，因此她的摄影作品具有强烈的现场目击感和不可置辩的说服力。

约翰·菲力普斯(John Philippes)，是《生活》杂志的第一名专职驻外摄影记者，他凭借自己的聪明才智、过人毅力、多种语言才干以及勇于创新的摄影技巧，出色地完成了各种采访报道任务，成为一名蜚声国际的新闻摄影师。二战之前他在欧洲记录了纳粹的猖獗，二战中他跟随盟军拍摄了意大利战场，南斯拉夫游击战，以及捷克等地反纳粹的斗争。1959年他又采访了阿尔及利亚战争，《寻找证据》(图8－43)是1959年拍摄于阿尔及利亚卡比利亚战场的一幅照片。照片记录了战争所带来的流血、死亡和残酷无情，发表后激起很大反响。

安德列亚斯·费宁格(Andreas Fejninger, 1906—)，美国人，生于巴黎，1922年起曾在德国魏玛包浩斯学院学习三年，1932年开始从

图 8－43 寻找证据 约翰·菲利普斯 摄(1959)

事摄影，1943 年进入《生活》杂志，任专职摄影师。二战中曾以美国战时情报局战地记者兼摄影师身份从事摄影报道。费宁格是世界上最多产的摄影家之一，仅在《生活》杂志供职期间就完成 350 组采访报道。费宁格的摄影得力于他在包浩斯学院所受先锋派美术观念的影响，在照片画面构成上有自己独特的造诣。他最受人称道的作品，是描绘工业化大都市的纪实性风景照片，这些照片场面恢宏、气魄超人，体现了现代文明所具有的超越和力度。著名作品《纽约》摄于 1964 年，照片采用立式构图，用长焦镜头压缩了纵深空间，使本来就熙熙攘攘的纽约大街显得更加拥挤，充分反映了美国 60 年代都市生活的喧闹与活力。因为费宁格的报道能够紧紧扣住时代发展的脉搏，主题照片有强烈时代气息，《生活》杂志常常不惜以两个版面刊登他的一幅照片，费宁格也因此得了一个绰号“双层车”。除新闻报道摄影外，费宁格还是一个极具探索性的现代主义先锋摄影的开拓者，他的带有抽象意味的照片在现代主义摄影艺术发展史上占有重要地位。费宁格在摄影理论方面也颇多建树，著作达 32 种，其《摄影构图原理》被译成 13 种语言出版，《创造性的摄影家》、《高级摄影》等也很有影响。

戴维·道格拉斯·邓肯(David Donglas Duncan，1916—)美国人，早年就于读亚利桑那大学和迈阿密大学，当过拳击员、潜水员。1938 年起投身摄影，以摄影家、记者、艺术研究员身份环球采访拍摄。第二

图 8－44 冻僵的水兵
道格拉斯·邓肯 摄(1950)

次世界大战后期，加入美国海军从事战地摄影，拍摄了大量南太平洋地区战事的照片。1946 年，被《生活》杂志聘为专职摄影师，曾赴巴勒斯坦、希腊、印度支那等地采访。1966 年成为自由撰稿人。邓肯的摄影报道范围极其广泛，他拍摄过墨西哥渔民、日本农民、西班牙斗牛士、爱尔兰牧人，也拍摄过二战美军海军舰队、朝鲜战场美军士兵。他反映越南战争、画家毕加索生活、水下自然景物的纪实作品流传最为广泛。《朝鲜战场的美军》，是他的代表作之一。照片摄于 1950 年，画面中美国大兵那不拘小节的装束，疲乏的身姿，尤其是一双眼睛透露出的徬徨与无奈，使照片成了朝鲜战争美军的典型形象。1950 年拍摄的《冻僵的水兵》(图 8－44)也有力地表现了战争的极度残酷。邓肯的主要作品收集在几部摄影画集中，有 1951 年出版的《这就是战争!》，1970 年出版的《没有英雄的战争》，1974 年出版的《再见，毕加索》等。

图 8－45 田纳西，母亲和她的两个孩子
卡尔·迈登斯 摄(1936)

卡尔·迈登斯 (Carl Mydans, 1907—)，美国人，毕业

于波士登大学新闻学院。1935年起，曾在“美国农业安全局”从事社会纪实摄影，是“FSA”摄影群体中的重要一员，《田纳西，母亲和她的两个孩子》（图8－45），记录了在废弃的汽车上临时搭建的房子里生活的流浪难民之家，真实而有说服力。1936年，迈登斯进入《生活》杂志任摄影师兼记者，战后曾任《时代／生活》驻东京办事处主任。他在《生活》杂志从事摄影报道长达36年，是《生活》的资深摄影师。他曾以动人的画面反映美国南方植棉工人悲惨的生活，曾以战地记者身份采访1939年爆发的苏芬冬季战役、1940年法国沦陷、太平洋战争、朝鲜战争，以及1968年的越南战争。他的镜头中闪过了美国20世纪最动人心魄的大事。他曾说：“我们……随时准备去捕捉美国人中间发生的每一件事，每星期带给读者一份惊喜。”他的这种敬业精神，代表了《生活》杂志摄影报道群体共同的职业操守。《在地震中倒塌的百货大楼》是1948年迈登斯拍摄的，在地震最强烈的时候，他没有惊慌逃避，却镇静地端起照相机，将百货大楼倾圮的瞬间拍了下来，照片成为灾难的见证，也成为摄影家品格的见证。

除了专职摄影师以外，摄影报道期刊还吸引了一大批自由撰稿人或自由职业摄影记者。其中比较著名的有恩斯特·哈斯、比尔·布兰特、拜伦尼斯·阿博特以及罗伯特·弗兰克等。

罗伯特·弗兰克（Robert Frank，1924—），瑞士人，生于苏黎世，16岁即担任摄影师助手。1947年移居美国，以自由撰稿人身份为《哈泼》、《生活》、《幸福》、《瞭望》等杂志提供摄影稿件。1956年成为独立摄影师，后从事电影摄影。他曾拍摄过时装、广告，但更为人所熟知的是他的“都市现实主义”摄影。50年代初出版第一本纪实画集《潘·詹姆斯——威尔士煤矿工人的故事》。1955年，获古根海姆奖，成为荣获此奖的第一位欧洲人。此后，他驾驶一辆破旧汽车，横穿美国，拍摄了许多反映当代美国生活的系列照片。但是，这些照片被《生活》杂志拒绝发表，其理由是暴露美国的阴暗太多，有丑化美国之嫌。弗兰克没有为此改变自己的追求，他将自己在两年多时间拍摄的两万余张

照片收集起来，精选八十余幅，命名为《美国人》，1958年由德尔皮尔(Delpire)公司在巴黎出版。《美国人》的出版引起了一场轩然大波，遭到美国舆论界和学界一致的批评。因为弗兰克在这次拍摄中，打破了摄影固有的许多框框，也完全背离了《生活》杂志由爱森斯塔特、史密斯等人创立的客观纪实却有强烈爱憎的模式，他被视为“外来客”，连伯克·怀特这样有眼力的摄影家都批评他：“不论他看到的一角是否真实，但要把这个片面来代表整个美国，现实的花朵就变成了谎言。”弗兰克镜头下的美国荒诞、冷酷、平庸，美国人空虚、猥琐、封闭。他的拍摄手法也一反《生活》杂志专题报道的板块结构，完全随意、凌乱而且视角怪异、画面突兀。但是，正是弗兰克的照片，才本质地反映了美国50、60年代现实的真实状况。当时社会上出现的“垮掉的一代”思潮，后来成为美国新的时代精神的主导潮流，而弗兰克的《美国人》正是“垮掉的一代”最好的写照。很快，具有高超眼力的埃文斯便发现了《美国人》的价值，他说：弗兰克的作品远远超出了“那些所谓人性家庭充满做作的摄影感情”，这种超越带来纪实摄影的一个新的飞跃，即把纪录摄影作为个人对社会看法的表达工具。经过半个世纪的考验，证明弗兰克是正确的。以后弗兰克这种拍摄风格，在世界纪实摄影中成为一种很重要的流派风格，深深地影响了20世纪后半期摄影的发展。有人说：“在今天欧美摄影界，几乎没有一个新闻纪录摄影家的作品不受弗兰克的影响，不被评论家用《美国人》的尺度来进行衡量。”①这种评价并不过分。《公路事故现场的十字架》(图8－46)，选自《美国人》，画面上看不到美国人，却只有为交通事故中丧生的人树立的三个简陋的十字架，周围荒凉，甚至有几分恐怖。这正是弗兰克对美国汽车文明的无情嘲弄，对迷信机械文明的美国人是一剂苦心的清醒剂。而拍摄于1955年的《美国人》(图8－47)则最典型地表现了“垮掉的一代”。

① 李元：《谈美国摄影》。北京：中国摄影出版社，2001年版，第106页。

图 8－47 美国人　弗兰克 摄(1955)

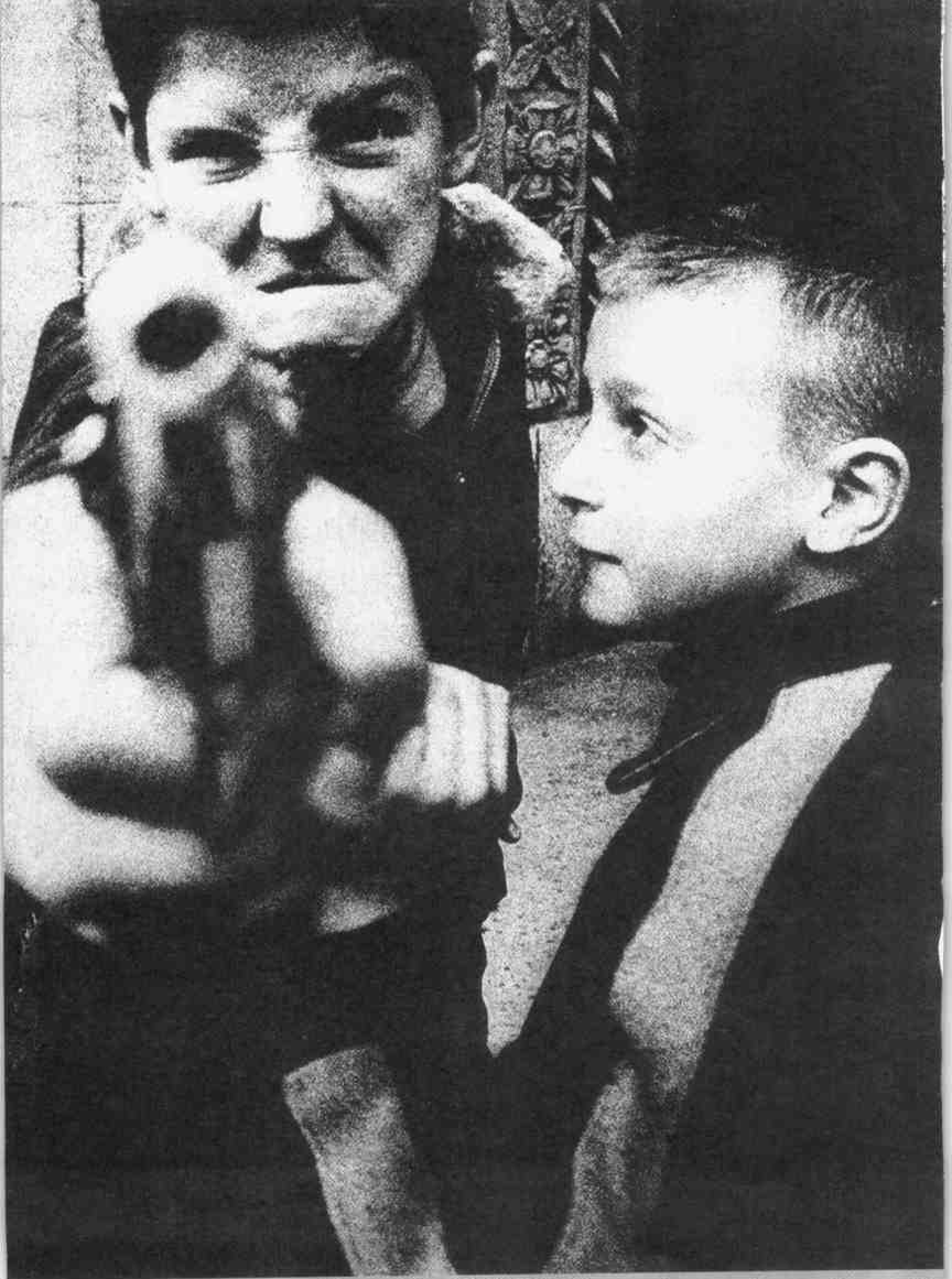


图 8－48 枪　克莱因 摄(1954)

威廉·克莱因(Willian Klein,1928—),出生于纽约,1948年去法国巴黎从名画家费尔南·莱热学画,并接受正在兴起的达达派艺术影响。1952年开始从事摄影,1954年回到纽约,并开始摄影报道的探索。他于1954年投身于《时装》杂志专职摄影师行列,前后12年,但珠光宝气的巴黎、罗马、东京时装表演会并没有占据克莱因镜头的全部,他仍执著于现实生活的纪实。1956年,他的第一部纪实摄影画册《纽约》在法国出版。这本摄影专集充分体现了克莱因反传统的摄影风格,他不再将镜头对准纽约的摩天大楼和辉煌灯火,也不肯将风度翩翩的上流社会、演艺圈、时装界作为自己的主人公,相反,他以一种违背常规的"直击"、"粗暴"的态度,反映了美国都市生活的混乱、荒诞。《时装》杂志美术指导亚历山大·利伯曼说:克莱因的照片,"有其他任何人所没有的粗暴",并称其为"破除迷信的天才"。《枪》(图8-48),是克莱因1954年在纽约第103号街区拍摄的。照片拍摄的是街头顽童一时的恶作剧,但却深刻地反映了美国人在50、60年代的复杂心态,他们失去目标,仇视一切人,与整个世界为敌。于所有他们不信任的人,都以枪口相对。这幅照片的确是美国人50、60年代最好的写照,是克莱因的代表作品。

图8-46 公路事故现场的十字架 弗兰克 摄(1958)

33. 玛格南图片社及其摄影师

玛格南图片社(Magnum Photos)是20世纪世界上第一个也是最重要的新闻摄影师的独立组织,它的成立和半个多世纪的活动,对新闻摄影乃至整个现代摄影产生了巨大的影响。

玛格南图片社正式诞生于1947年5月22日,这一天纽约市政府为玛格南图片社签发了法人证书,并规定其业务范围是“从事摄影、肖像、图片、画片生意;进行加工、组织、设计、创作和制作……在它所属的各分部经营同样的生意业务,包括在全世界各地的分支机构”。“玛格南”(Magnum)一词的拉丁文原意是“伟大、顽强”,并与一个著名的香槟酒名字相同,含有庆祝之意。它的发起人是当时已经很有名气的战地纪实摄影家罗伯特·卡帕、社会纪实摄影家卡蒂埃·布列松以及新闻摄影师戴维·西蒙、《生活》杂志专职摄影记者乔治·罗杰。这四个人来自不同的国家,具有不同的文化背景,卡帕出生于匈牙利后加入美国籍,布列松是法国人,戴维·西蒙出生于波兰后加入美国籍,而乔治·罗杰是英国人。但对于新闻报道摄影共同的信念使他们走到了一起。1947年三四月间,以卡帕为核心,在纽约现代艺术博物馆召开了玛格南图片社成立会

图8-49 空袭巴塞罗那 戴维·西蒙(1936)

议、首批成员10人，并决定在纽约和巴黎分设办事处。

玛格南一出现，就显示了它与以往摄影组织的根本性不同。它是一个摄影师的股份制经营组织，虽不以赢利为目的，但它却开创了摄影法人实体和经营实体的先例，与先前各种松散的协会、学会根本不同。玛格南也与当时盛行的以期刊为核心的报道群体不同，它没有自己的媒体，而是向所有媒体出售成员的照片，它既有通讯社特点，又具有自由撰稿人自主选材的特点，这使摄影师们能摆脱传媒的狭隘观念，作出独立的判断。从玛格南创始人的不同国籍和其法人经营范围上，一开始就显示出它是一个跨国界的组织，具有全球视野，并在全世界展开自己的摄影报道活动。经过一段时间之后，随着业务范围的扩大，玛格南还先后增设了伦敦办事处和日本办事处。玛格南摄影师的足迹遍及全世界，不论哪个国家发生重大事件，玛格南都会派人前往。玛格南是真正的国际性摄影报道实体。

图8－50 一切照常　乔治·罗杰 摄(1941)

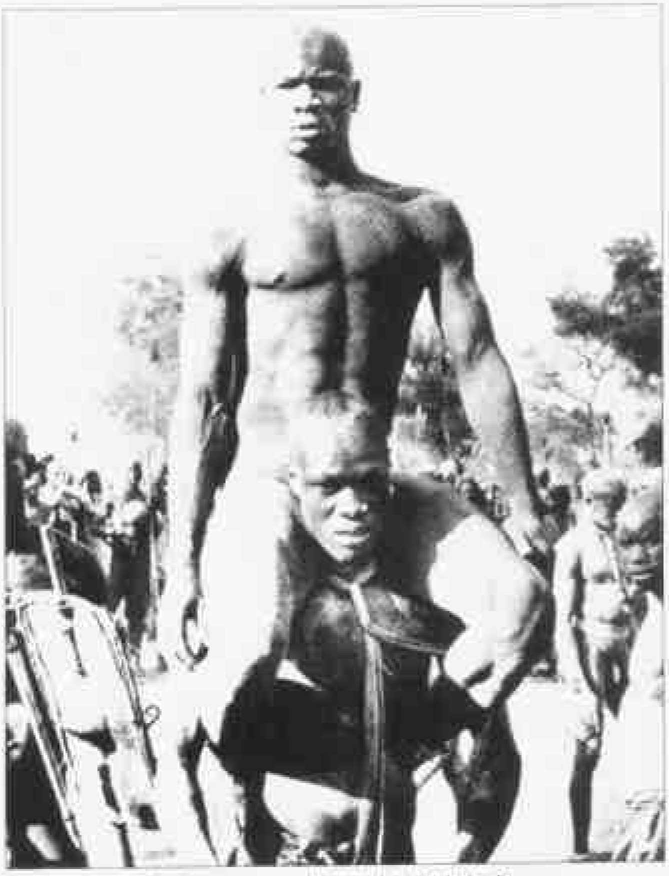


图8－51 努巴的摔跤者
乔治·罗杰 摄(1949)

此外，玛格南还有一个历史

性的贡献，那就是它首次宣布将成员全部照片版权予以保留，永远归照片作者所有。在此之前，世界各地的新闻摄影师都因接受期刊委派和资助进行采访，回来后照片交给期刊发表，版权也归发表者享有。即使自由撰稿人的照片，一般也将版权卖给载体。这种状况在当时已成惯例。是玛格南率先提出版权自有，只出售照片使用权，在当时传媒的沉重压力下，坚持这种作法，终于争得了新闻摄影师对自己报道照片的正当权益。此后，玛格南的这种作法被全世界所公认，成为新的通行惯例。

玛格南成立后，由罗伯特·卡帕担任主席。卡帕是出色的组织者，他对摄影报道真实性和快速性的执著，深深地影响了图片社的发展道路。这种忠于客观现实，将事实真相提供给所有人看的追求，被称为“玛格南主义”。在卡帕的组织下，玛格南摄影师分赴世界各地，戴维·西蒙拍摄了法国地下核试验，卡帕冲破铁幕报道了苏联，布列松拍摄了中国、印度，拍摄了甘地被刺情景，乔治·罗杰横越非洲，发回了大量反映非洲苦难的照片。这些成功的报道几乎全是第一手的独家照片新闻，而且拍摄技巧高超、观念领先，冲破了当时由《生活》、《时代》、《巴黎竞赛画报》等大型期刊垄断重大新闻第一时段摄影报道的局面。玛格南图片社迅速壮大，成为一个拥有摄影师、自由投稿人、图片编辑乃至冲洗印放系统等一整套队伍的综合性图片报道机构。

1949 年，玛格南另外两名骨干沃纳·比肖夫、恩斯特·哈斯加入图片社。1951 年，著名女新闻摄影师伊芙·阿诺德也成为玛格南一员。到 50 年代初期，玛格南图片社在世界新闻摄影报道中的地位已经是举足轻重的了，但它没有因此过分商业化，而始终保持摄影师采访报道的自主性和个性化。比肖夫反映亚洲苦难的《饥饿的故事》以及他报道朝鲜战争的照片，哈斯关于纽约生活的专题照片，都产生了轰动效果。正在玛格南蓬勃发展的关键时刻，却遭受了重大挫折。1954 年 5 月 16 日，比肖夫在南美洲安第斯山脉拍摄时，因汽车翻倒，

不幸遇难。仅隔9天，即5月25日，玛格南图片社的“灵魂”罗伯特·卡帕在拍摄越法战争南定战斗时，踏响地雷身亡。二人的死讯于5月25日同时传到玛格南图片社，给玛格南带来巨大冲击。戴维·西蒙曾写道：“我亲爱的玛格南大家庭，我们仍在哽咽，硝烟仍未平息。破坏是严重的，其后果还在一点点地显现出来。”罗伯特·卡帕的弟弟科内尔·卡帕在哥哥去世后加入玛格南，成为忠实卡帕精神的又一名重要摄影师。戴维·西蒙作为创始人之一，被推举继任玛格南图片社主席。

1955年，玛格南图片社正式制定新成员加入必须经历见习生、准会员和正式会员的程序。当年，图片社吸收尤金·史密斯和扬·贝利为新成员，他们成为玛格南中后期有广泛影响的摄影师。1956年11月10日，戴维·西蒙在采访拍摄埃及战争中，被机枪射中身亡。戴维·西蒙虽然仅任图片社主席两年多时间，但他对图片社的发展起到了承前启后的关键性作用。1957年，玛格南成立10周年时，美国《大众摄影》介绍说：“有一大批青年摄影师加入了玛格南。”这些人中包括韦·米勒、布鲁斯·戴维特森。当时由科内尔·卡帕任主席，1959年恩斯特·哈斯接任主席。60年代，玛格南图片社的报道视角开始发生变化，除了世界各地的突发新闻、重大事件、战地纪实，更增加了社会报道的分量。伊芙·阿诺德关注原子辐射对癌症的治疗，扬·贝利拍摄中东石油的输送，而埃利奥特·欧威特得到了轰动一时的尼克松与赫鲁晓夫照片，图片社又进行了大规模的关于电影演员梦露的拍摄。

1960年，玛格南图片社历史上第一次成员摄影展“玛格南摄影师眼中的世界”在华盛顿开幕，引起社会舆论极大关注。爱德华·史台切评价说：“玛格南在纪实摄影领域，建立了一支重要的，有远大影响的队伍……这个世界上独一无二的、由摄影师自己组成的图片社，不停地追踪着全球范围发生的重大事件。今天，他们在记录和报道全人类的新闻事件上做出的贡献，在将来，将成为永恒的，对历史的见证

和断言。”[1]

1966年，玛格南图片社前主席，罗伯特·卡帕的弟弟科内尔·卡帕，璐丝丽娜，戴维·西蒙的妹妹爱林·斯切特曼共同设立了“国际关心人类摄影基金”，一年之后，在纽约举办第一次“关心人类的摄影家作品”展览。参展的主要有罗伯特·卡帕、沃纳·比肖夫、戴维·西蒙，以及弗利特·柯特兹、戴威纳等人的作品，展览吸引了大批观众。此后，美国各地成立了很多“关心人类”的民间组织，“玛格南主义”变成了民众的共识。

60年代，玛格南图片社报道了越南战争，并明确地表示反战的态度。有关越战的新闻报道，改变了战争进程，尼克松总统后来宣称：“在我国历史上，越南战争是舆论界第一次对我们敌国所表示出的友善，多于对我们的盟国一方。”人们普遍承认，玛格南摄影师拍摄的越南战争照片，比记录电影更深入人心，更富于经典性。菲利普、麦卡林、罗纳德的越战作品已成为人类难以回避的历史见证。

60年代后期，玛格南因电视的崛起，摄影期刊的不景气，受到了不小的冲击。但玛格南在困境中仍没放弃自己的信念，摄影师们记录了嬉皮士运动、反战风潮、黑人领袖马丁·路德·金被刺、黑人民权运动、巴黎学生运动、北爱尔兰“血腥的星期日”等等世界性的重大事件。1974年，《摄影百科全书》称玛格南为“当代摄影的核心力量”。

80年代，一批有活力的新人加入玛格南，其中包括法国著名摄影家雷蒙达·笛巴度(Raymond Depardon)、美国著名女摄影家苏珊·梅塞尔斯(Snsan Meiselas)和詹姆斯·那切瓦，以及巴西著名摄影家萨尔加多，伊朗摄影师阿巴斯，比利时摄影师格罗亚特等等，玛格南再一次以国际性的广阔视野展开活动。

1987年，在玛格南图片社成立40周年之际，出版了《我们的时代——玛格南摄影师看到的世界》，获得极大的成功，一版再版，并被

---

①卢赛尔·米勒：《世界的眼睛》。北京：中国摄影出版社，2001年版，第230页。

译成多种文字，在许多国家出版发行 1990年3月，同名摄影展览在伦敦展出，再次赢得一致赞誉。1995年，玛格南创始人之一乔治·罗杰去世。当年克立斯·史蒂尔·帕金生当选为新任玛格南主席。

1997年，玛格南图片社庆祝成立50周年时，它仍然是世界上最优秀最有权威的摄影图片社。而且，它的另一项财富，即50年来由世界最顶尖摄影师拍摄的几十万张纪实照片所形成的图片资料库，已经变成一座取之不尽、用之不竭的文献宝库，它将对今后人类文明的进程发挥持久的、重大的影响。①

戴维·西蒙(David Seymour, 1901—1956)，美籍波兰人，1901年11月20日出生于华沙，属于犹太血统。玛格南图片社创始人之一，1954年继罗伯特·卡帕任玛格南图片社主席。西蒙少时学过音乐，后去巴黎学习化学和物理，在此期间接触摄影。1934年3月，在《关注》上发表第一个摄影报道，此后开始为杂志拍摄报道照片，并结识了布列松。西班牙内战期间，西蒙奔赴战场，报道了国际纵队的成立及其战斗情景。他拍摄了大量反映战争受害者——妇女、儿童、难民的照片，并用摄影故事的形式，表现了巴塞罗那人民在轰炸中的苦难和勇敢。《空袭巴塞罗那》(图8－49)，是西蒙的代表作之一，照片以强烈的激情，鞭挞了发动内战的佛朗哥集团，表现了战争对平民生活造成的可怕打击。1939年，西蒙报道千名共和国难民乘船流亡墨西哥的情形，引起全世界的关注。二战中，西蒙加入美国步兵任摄影师。1947年春天，他参与玛格南图片社的创建工作，虽然因在欧洲拍摄战争造成的创伤未能参加玛格南图片社的成立会议，但仍被选为三位副主席之一。在卡帕死后，西蒙成了玛格南第二任主席，投身于玛格南的事业发展，使玛格南由一个比较松散的联盟逐步变成了经营有序的严密组织。罗杰曾在给布列松的信中表示："他(西蒙)的玛格南

①由于罗伯特·卡帕和卡蒂埃·布列松对世界摄影发展的影响已远远超出玛格南图片社的范围，下章将专题介绍。以下介绍的是玛格南图片社其他主要成员的情况

执行主席的工作，对我们大家都是至关重要的，对玛格南的完整也是重要的。"1956年中东冲突加剧，西蒙正在拍摄希腊奥林匹克圣火仪式，听到以色列进攻埃及，苏伊士运河爆发战争，他立即赶往那里进行实地采访。11月10日，在乘吉普车穿越战线时被机枪击中，当场身亡，时年55岁。西蒙终生没有结婚，为人沉静，友善，深受玛格南同人爱戴。他的摄影充满对人的深切关爱之情，具有强烈的感染力。

乔治·罗杰(George Rogder, 1908—1995)，英国人，玛格南图片社创始人之一，也是玛格南最资深的摄影师。罗杰出生于柴郡的海尔，就读于圣比斯学院，18岁加入海军，并随海军两次环球航行。20世纪30年代，大萧条时期在美国一边打工，一边学习摄影。回到英国后，在BBC(英国广播公司)任摄影师，并开始使用小型徕卡相机。二战爆发后，罗杰全力以赴拍摄伦敦人民反空袭的勇敢行为。《图片邮报》用8个整版刊登了这些照片，引起巨大反响。《生活》杂志特聘罗杰为专职摄影师。《一切照常》(图8-50)是罗杰于1941年，在烧焦的荷兰大厦伊尔切斯特伯爵图书馆中拍摄的。无所畏惧的读者，在战争废墟中间，仍然那么专心致志地寻找自己要看的书籍，这种风度确实令人赞佩。1940年罗杰赴非洲报道戴高乐自由法国军队袭击意大利军队的战斗，并横穿非洲到达开罗，报道了非洲腹地反法西斯的战斗。他及时拍摄了盟军坦克对抗隆美尔军团轰动一时的战役，后赴亚洲中国战场，发回了美空军飞虎队抗击日军的动人情景以及滇缅公路战事的报道。由于罗杰对中国抗战的正面报道，受到当时中国政府的最高礼遇，蒋介石和夫人曾亲自接见罗杰。这期间他行程75 000英里，屡逢生死绝地，但都凭坚韧不拔的意志和冷静机智得以脱险，顺利完成摄影任务。罗杰的传奇式经历，和他发回的战场实况报道，有力地振奋了全世界反法西斯力量。《生活》杂志用8个整页，刊发76幅他的专题照片，同时将罗杰本人也作为"战斗英雄"加以报道。在随蒙哥马利第八军进入那不勒斯后，见到已在那里的卡帕。在此，罗杰提出组建独立摄影师联盟主张，罗杰与卡帕一拍即合。二人一同参与

了著名的诺曼底登陆行动，并拍摄了历史性的照片。此后罗杰随盟军进入德国并发现贝尔森集中营，他曾写道："在贝尔森所见到的恐怖和痛苦如此巨大，作为一名真正的目击者，我无法全面地用任何文字来表达我的印象。"然而，罗杰的照相机代替任何文字，给法西斯留下了永难泯灭的罪证。罗杰拍摄的蒙哥马利受降照片，在当时也名震一时。1947 年，玛格南图片社成立时，他在塞浦路斯未能到会，但被选为副主席之一。成为玛格南一员后，罗杰长期负责中东和非洲的报道，其中最有影响的是对非洲残存的"努巴"土著生活和环境的纪实。《努巴的摔跤者》(图 8－51)拍摄于 1949 年，照片以直接的正面镜头记录了土著人努巴的原始仪式。《黑人的宫廷舞》(图 8－52)是罗杰又一幅力作，其间洋溢的人类自然崇敬之情，是任何现代文明孕育的舞姿所绝难相比的。罗杰曾因贝尔森的巨大震惊，决心不再拍摄战争，他说："在我们周围有四千多人死去……在拍的同时，我对自己发誓，决不再拍战争的照片，我做到了。"战后，他始终致力于发现并拍

图 8－52 黑人的宫廷舞　乔治·罗杰 摄(1948)

摄淳朴人群和谐相处并与自然融为一体的场景，在年近古稀之时，还深入肯尼亚腹地，拍摄了马萨伊人的原始生活情景。罗杰对玛格南的影响是巨大的，正如1995年罗杰去世时，玛格南新任主席帕金生所说："他个人的品格融入我们组织的基石之中，使我们的组织集合成形，并确定了发展的方向，使我们大家都受惠不浅。"罗杰不愧为20世纪最杰出的纪实摄影家之一。

沃纳·比肖夫(Werner Bischof，1916—1954)，瑞士人，1932年入苏黎世艺术职业学校，学习摄影、绘画。1936年起从事绘画，1938年进入黑星图片出版社任摄影师兼设计师。当时比肖夫主要是从事抽象性静物摄影。1939年应征入伍，退役后任瑞士战后救济组织摄影师。1946年，比肖夫接受一家杂志的委托，投入战后欧洲遭受巨大破坏的纪实拍摄，人们遭受的巨大苦难和在废墟上重建家园的顽强努力深深地打动了他。他把自己在绘画和美术摄影上的天赋用于自己的纪实照片，使这些作品的感染力大大增强。1946年5月《Du》杂志用整整一期版面刊登了这些震撼性的照片。1949年，比肖夫加入玛格南图片社，成为骨干之一。比肖夫的纪实作品深受卡帕影响，曾赴印度、意大利、印度支那、墨

图8－53 印度灾民　沃纳·比肖夫 摄(1951)

西哥、美国等地采访，还曾去日本，并从日本去朝鲜，报道了朝鲜战争。他对朝鲜战争的报道，迥异于欧美当时的狂热战争鼓吹，相反，他用《被遗忘的村庄》专题摄影深入地报道了“美式机械化战争”给人民带来的巨大灾难，事后比肖夫曾说：“朝鲜战争的报道，是我最痛苦的经历。”1954年2月，比肖夫开始他策划已久的“伟大的航程”，去南美洲，拍摄那里人们正在承受的苦难。比肖夫在玛格南诸多杰出摄影家中，是将纪实精神与艺术才华结合得最为完美的一位，尽管他在摄影上声誉卓著，但他一生都没有放弃素描写生。这使他的照片严谨、独创，富有魅力。拍摄于1951年的《印度灾民》(图8－53)，反映了比哈尔邦受灾人民的饥饿状况，这一在当时世界极为普遍的情形，在比肖夫镜头中却以极度震撼的形象出现。灾民的痛楚、无助与儿童的惨景，如同重锤敲击人们的心鼓，激起深沉不绝的反响。这幅照片立即被世界上许多国家的报刊载刊，并印成无数赈灾招贴画在全世界流传。《吹笛子的男孩》(图8－54)，可以称之为比肖夫摄影的“绝唱”，是他在死前拍摄的最后一批照片中最杰出作品。照片拍摄的是库斯克安第斯山脉中，一个荒僻的小路上，一位农家孩子边吹笛边走路的情景。在这里人与土地、自然浑然一体，达到了一种忘我的境界。这正是比肖夫对世界的一种感悟和理解。然而，就在拍完这幅照片不久，当汽车继续在安第斯山区中行进时，却意外地翻入1 500英尺的深谷，比肖夫当场死亡，时年不足40岁。比肖夫以自己深邃的艺术颖悟力和博大的人道主义精神，诠释了“玛格南主义”，给世界留下了一批艺术珍品。

马克·里布(Marc Riboud, 1923—)，法国人，生于里昂。二战中曾参与地下抵抗运动。1946年于里昂读工程学，并开始接触摄影。1953年加入玛格南图片社，1958年任玛格南图片社副主席，1975年任主席，1976年至1977年任理事长。里布的摄影纪实，遍及世界各地，其中以反战报道最为著名。《反战示威》(图8－55)是其代表作。60年代后期，美国侵越战争扩及柬埔寨，美国大学中掀起了空前的反战抗议

图 8－54 吹笛子的男孩　沃纳·比肖夫 摄(1954)

图 8－55 反战示威　马克·里布 摄(1967)

示威浪潮。四百多所大学因抗议而罢课，十多万学生直抵华盛顿，占据白宫。美国政府派出武装士兵镇压示威，但学生们仍坚持不退 。对峙中，学生们手捧象征和平的花朵，面对枪口，真诚祈祷。这一动人场面被里布拍摄下来，成为美国人民反对战争、争取和平的象征。在整个越南战争期间，马克·里布是惟一获准进入越南北方采访的玛格南记者，他采访了抗战中的越南军民，还会见了胡志明，并为他拍了照片。里布的胡志明照片在全世界各大报刊登出，澄清了西方世界关于胡志明已不在人世的谣传，对越南战争进程产生了微妙影响。里布曾在 20 世纪后半期多次来中国，

图 8－56 街头一瞥
马克·里布 摄(1933)

拍摄了许多反映中国发展变化的纪实照片，被称为“拍摄中国的老手”，其中最负盛名的是反映60年代中国实况的作品。80年代马克·里布在中国北京举办了自己的“中国摄影50年”展览，曾引起轰动。《街头一瞥》(图8－56)是里布1993年在深圳拍摄的，画面上古老中国各个文化断层以鲜明对比组成一个奇异的交响曲，令人信服地显示了中国转型期的社会风貌。

恩斯特·哈斯(Ernst Haas，1921—1986)，奥地利人，犹太血统，生于维也纳。早年学医，后入美术学院和研究院修习摄影。1947年在维也纳火车站拍摄了一组遣返战俘的专题照片，成群的妇女手举亲人的照片等待、询问，悲喜交集几乎到了痴狂的程度。《归来的战俘》(图8－57)是这组纪实作品之一，照片通过老人向陌生归来者询问亲人的感人情景，反映出战争给全人类带来的灾难，充满同情之心，也透露了战争终于结束，给人们带来的一丝安慰之情。这组照片几乎被西方各大报刊同时刊发，从此奠定了哈斯新闻摄影师的地位。1948年，哈斯成为自由撰稿摄影师，1949年正式加入玛格南图片社，1950年移居美国。哈斯在新闻摄影中首次尝试使用彩色摄影，在采访新墨西哥时成功拍摄了彩色专题报道。哈斯的成功，开创了彩色胶片拍摄新闻故事的先例。1959年，哈斯接替科内尔·卡帕任玛格南图片社主席，1960年主持了“玛格南摄影家眼中的世界”大型摄影展览。

图8－57 归来的战俘　恩斯特·哈斯 摄(1947)

1961 年，哈斯因要致力于彩色摄影脱离玛格南。1968 年，哈斯在印度采访。1971 年出版大型画册《创世纪》。画册有一个宏大的主题，即表现地球的诞生，生命的起源。其中收入彩色照片 96 幅，气魄恢弘，思维睿智，画面鲜明醒目，且具有独创性。早在《创世纪》雏型作为幻灯片放映时，大师斯泰肯就说过："哈斯的作品超越了过去，在摄影领域挖掘出了前所未有的美。"《创世纪》发行 30 万册，创美国个人摄影画册发行最高水平。70 年代哈斯先后在梅因摄影培训班、亚当斯摄影培训班授课。

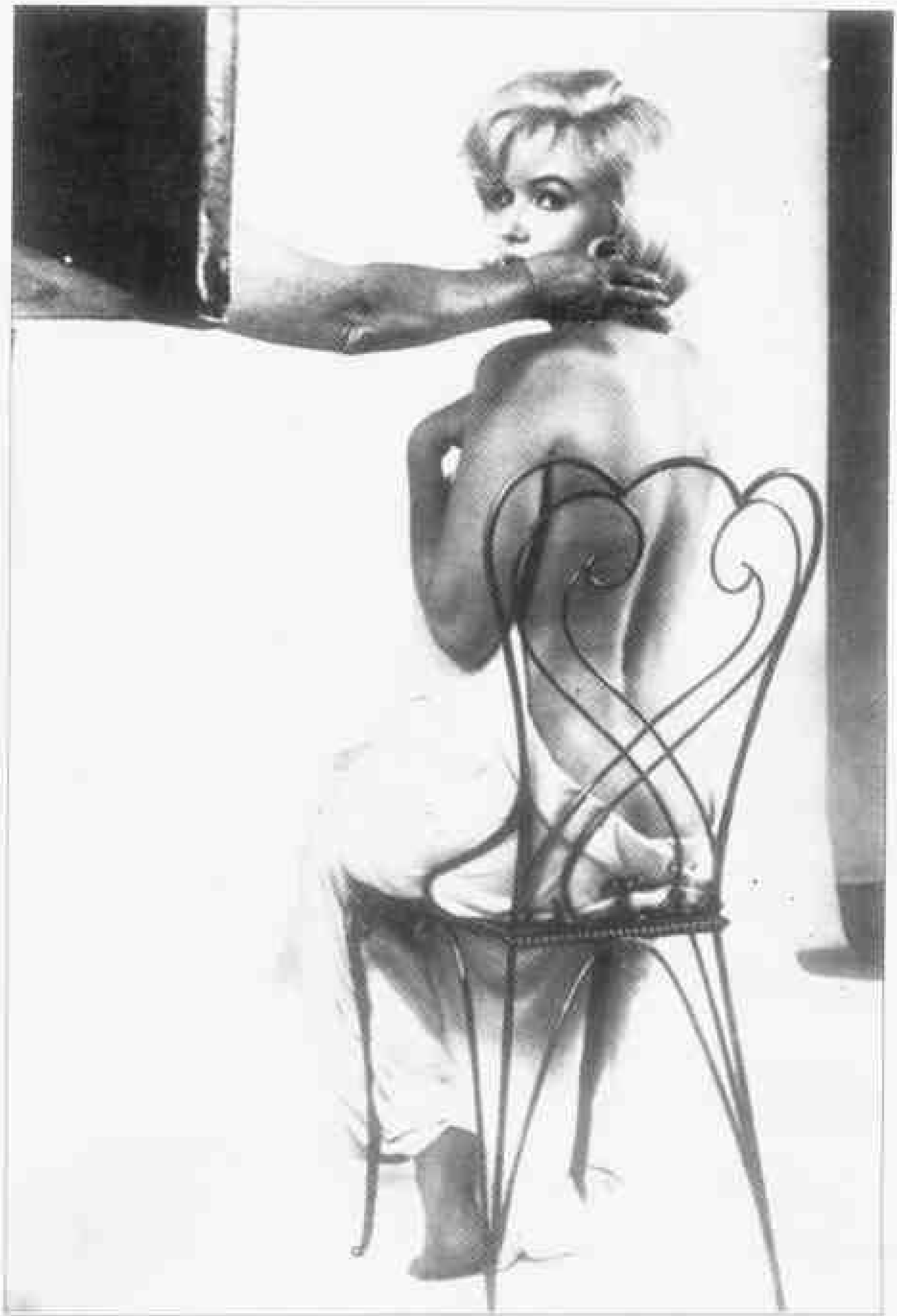


图 8－58 好莱坞摄影棚中的玛丽莲·梦露　阿诺德 摄(1960)

伊芙·阿诺德(Eve Arnold，1913—)，美国人，是第一位加入玛格南图片社的女性。她早年学习医学，后来进入纽约社会研究学校，学习摄影。1951 年起作为自由撰稿人，在伦敦《时尚》、《星期日泰晤士

报》上发表作品。1951年加入玛格南图片社。阿诺德具有女权主义倾向，经常将自己的镜头对准各种妇女人物。她的许多照片是抓拍的，但一向对被摄者抱有尊重态度。她以不经意的轻松诙谐的格调，从平常的生活中发现不公平现象，并加以幽默的讽刺，让人毫无反感地接受这种对不公正的挑战。代表作品有1976年出版的《未经修饰的女性》等。作为一名资深人像摄影家和纪实报道记者，阿诺德受到人们广泛的尊重，并获纽约国际摄影中心授予的"摄影大师"称号。《好莱坞摄影棚中的玛丽莲·梦露》(图8-58)，是她在1960年拍摄的。与许多同行拍摄的梦露不同，阿诺德没有着意渲染梦露的美艳，甚至连裸体也不是阿诺德关注的重心，相反，从梦露对摄影师及导演、助手们的苛求所表示出的有限的反抗和不满中，我们很罕见地探悉到了这位"性感女星"与常人一样的内心。阿诺德一向强调的对女性的尊重，在梦露这里也得到了很好的表现。

唐纳德·麦卡林(Donald McCullin，1935—)，英国人，1935年10月9日生于伦敦，早年曾习绘画，在动画片厂当过调色师。50年代人皇家空军，以空中监察摄影师助手身份赴印度、东非、塞浦路斯服役。1961年成为自由职业摄影记者，当年拍摄柏林墙的建立，受到新闻界一致的好评。1964年被《星期日泰晤士报》聘为专职摄影师，1967年加入玛格南图片社。麦卡林不畏艰险，出没于刚果、柬埔寨、印巴、北爱尔兰等地，前后历时二十余载，拍摄了大量堪称一流的纪实照片，是玛格南中后期的骨干力量。《归乡》(图8-59)是麦卡林最富于诗意的作品，照片上的爱尔兰流浪汉，栖身荒野，却将两只鸽子放飞，让它们去寻找自己往日的家园。《土耳其母亲》(图8-60)则是他记录战争灾难许多名作之中最动人心魄的一幅，照片上的妇女们那种无法形容的恐惧和无可解脱的悲痛，扑面而来，令人几乎忍不住要张开双臂，迎上去安慰这些心碎的母亲。这是麦卡林经典作品之一，拍摄于1964年，照片记录的是塞浦路斯希腊族人与土耳其族人激烈的巷战之后的情景。一位妇女得知丈夫的死讯后，悲痛欲绝，她

的孩子将手伸向母亲，对于她们来说，世界的末日已经来临。麦卡林的战地纪实以其强烈的冲击力和深沉的人道主义情感，给全世界读者留下难以磨灭的印象。麦卡林极度逼近战争最前线的拍摄方法和充满情感力量的纪实照片，使他在中后期玛格南摄影师中成为风格最接近卡帕的一位忠实的"玛格南主义者"。

约瑟夫·寇德卡(Josef Koudelka,1938—)，捷克人，1938年1月10日生于波斯柯维斯，毕业于布拉格航空学院，任航空工程师。1961年在意大利接触摄影，1967年成为专业摄影师，曾在欧洲追踪拍摄吉普赛人的浪漫生活。1968年，他大胆地用照相机报道了原苏联军队入侵捷克，镇压"布拉格之春"的过程。这次成功的报道，使他在世界新闻摄影界变成了知名记者。1971年，加入玛格南图片社，定居巴黎。寇德卡的《布拉格之春》(图8-61)以大胆直击的方式，揭穿了一个谎言，当枪口对准平民百姓之时，他站在射程之内拍了那张照片，其动人心魄是不言而喻的。对此，寇德卡曾说："我没有想到危险。后来，那些看见我站在坦克车前面拍照的人说，我差点被辗死。可是，我当时完全没想到危险这回事。"《布拉格之春》的系列照片，使寇德卡被誉为"摄影人的良知"，而寇德卡自己也认为，"那是我一生的最高峰，在10天之中，我一辈子能发生的都发生了。我在一生最高峰的情况中，也达到了我自己的最高峰。"

扬·贝利(Ian Berry,1934—)，英国人，生于兰开夏郡。17岁时到南非，给工业摄影师罗杰·马登作助手，后成为自由职业摄影师。1960年为《滚石》杂志工作，拍摄了不少社会风情照片(图8-62)。1960年3月26日，南非约翰内斯堡郊外沙佩维尔镇发生了白人警察开枪屠杀黑人居民事件，96名黑人被杀，162人受伤。就在惨案发生时，贝利赶到现场，用照相机记录了屠杀全过程。贝利是当时在场的惟一一名摄影师，他的照片后来不但为全世界传媒所重视，而且成为这一决定南非历史命运时刻最直接的物证。1961年，贝利加入玛格南图片社。1963年他拍摄了革命家切·格瓦拉的照片，照片上格瓦

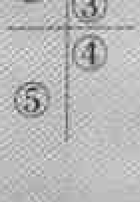
①图 8－59 归乡　麦卡林 摄

②图 8－60 土耳其母亲
麦卡林 摄(1964)

③图 8－61 布拉格之春
寇德卡 摄(1968)

④图 8－62 南非海滨
扬·贝利 摄(1960)

⑤图 8－64 巴西塞拉·佩拉达露天金矿
萨尔加多 摄(1983)



拉斜靠在椅子上，抽着一支雪茄烟(图 8－63)。这幅照片不但成了古巴革命的象征，而且成了 20 世纪 60 年代反殖民主义运动的号角。这幅照片在全世界各种报刊、宣传画甚至 T 恤衫上出现，成为人们最熟悉的形象。值得一提的是切·格瓦拉本人也是一名出色的摄影师，他的摄影遗作曾在西班牙展出，被评论界称为“向全世界展示了格瓦拉丰富的人格魅力和他的伟大事业”，“格瓦拉关注的主体永远是人民大众，而从来不是那些他一生中碰到的政治领袖人们”。此后，贝利又报道了以色列“六日战争”等一系列重大新闻，是玛格南中后期纪实摄影的中坚之一。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多 (Sebastiao Salgado，1944—)，巴西人，1944 年 2 月 8 日生于艾摩里斯，1969 年在圣保罗大学获经济学硕士学位，后在巴黎大学获博士学位。1970 年开始接触摄影，1973 年成为专业摄影师。他对撒哈拉沙漠地带旱灾的报道，为他赢得最初的声誉。1974 年任法国西格玛图片社摄影记者，1975 年加人伽玛图片社，1979 年加入玛格南图片社。萨尔加多加盟玛格南，带来了一股新鲜力量，对玛格南在 20 世纪最后 20 年的发展起了重大作用。1981 年 3 月 30 日，里根总统在华盛顿希尔顿酒店广场被刺，在极度慌乱中，萨尔加多镇静地拍摄，成功地拍到了突发事件的全过程。照片立即被世界各地传媒公开发布，萨尔加多也被誉为世界上最好的摄影师之一。《滚石》杂志评论说：“自有尤金·史密斯和卡蒂埃·布列松以来，极少有像萨尔加多这样重量级的摄影故事大师，能有用相机对主题进行如此深化启迪和净化的能力。”里根遇刺照片为玛格南图片社获利 130 万美元，使图片社拮据的经济恢复了活力。1983 年，他回到巴西采访，目睹了世界最艰苦最危险的劳动场景(图 8－64)。5 万名工人挤在一个巨大矿坑之中，随时会有生命危险，他们浑身泥浆，几乎无法辨认，萨尔加多满怀同情和敬仰之情拍了同胞们的形象，他说：“虽然被拍的人很穷，衣不蔽体，但他们同样具有尊严。人是美的，人的尊严是不可蹂躏的。”《淘金工人》(图 8－65)正是萨尔加多这种信

图 8－63 切·格瓦拉　扬·贝利 摄(1963)

图8－65淘金工人　萨尔加多 摄(1983)

念的最好写照。萨尔加多这组巴西金矿专题照片成为80年代最著名的纪实作品之一。1982年，萨尔加多获尤金·史密斯奖。1985年、1992年又以《埃塞俄比亚的饥荒》、《科威特的恐怖》两组专题报道连续两次获奥斯卡·巴纳克奖。表现现代文明下，从事非人的原始劳动，是萨尔加多一贯追寻的主题，为此，他不仅走遍美国、巴西，还深入古巴蔗田、印度煤矿、西西里岛渔村、科威特除油污工地，他的报道照片再一次提醒人们：世界上还有许许多多身陷苦难的人们，这一点永远不该被忘记。1994年，他将自己在世界各地拍摄苦力生涯的350幅作品集成《劳动者——工业时代即将消逝的形象》画册出版，成为摄影史上又一座里程碑。萨尔加多充满关爱和诚敬之心的报道，使他成为世纪之交"玛格南精神"最突出的代表。

进入20世纪80年代之后，纪实摄影虽然面临着电视纪实的强大竞争优势，但是凭借自己雄厚的历史积淀、文献优势和遍布世界各地的职业摄影家，以及成千上万手持相机随时准备捕捉各种新闻事件的业余摄影者，纪实摄影在经历了一段时间的整合之后，又迅速恢复了活力。到20世纪末，纪实摄影，包括各种深入报道，重新崛起，再次成为各种媒体，包括电视荧屏、网络载体争相使用的原始素材。由于照相的高度普及性，在电视力所不及的许多场合，摄影图片仍是新闻素材的第一来源。即使在电视、摄影同时拍摄的情况下，有时图片也会因其独特的视角、高超的拍摄手法，而领先一筹。"9·11"事件就是一例，《9·11事件》(图8-66)是美国常·W·李在事件现场拍摄的一张照片，其震撼力与不可置疑的文献性，使它获得了2002年度美国最有影响力的"普利策新闻摄影奖"。

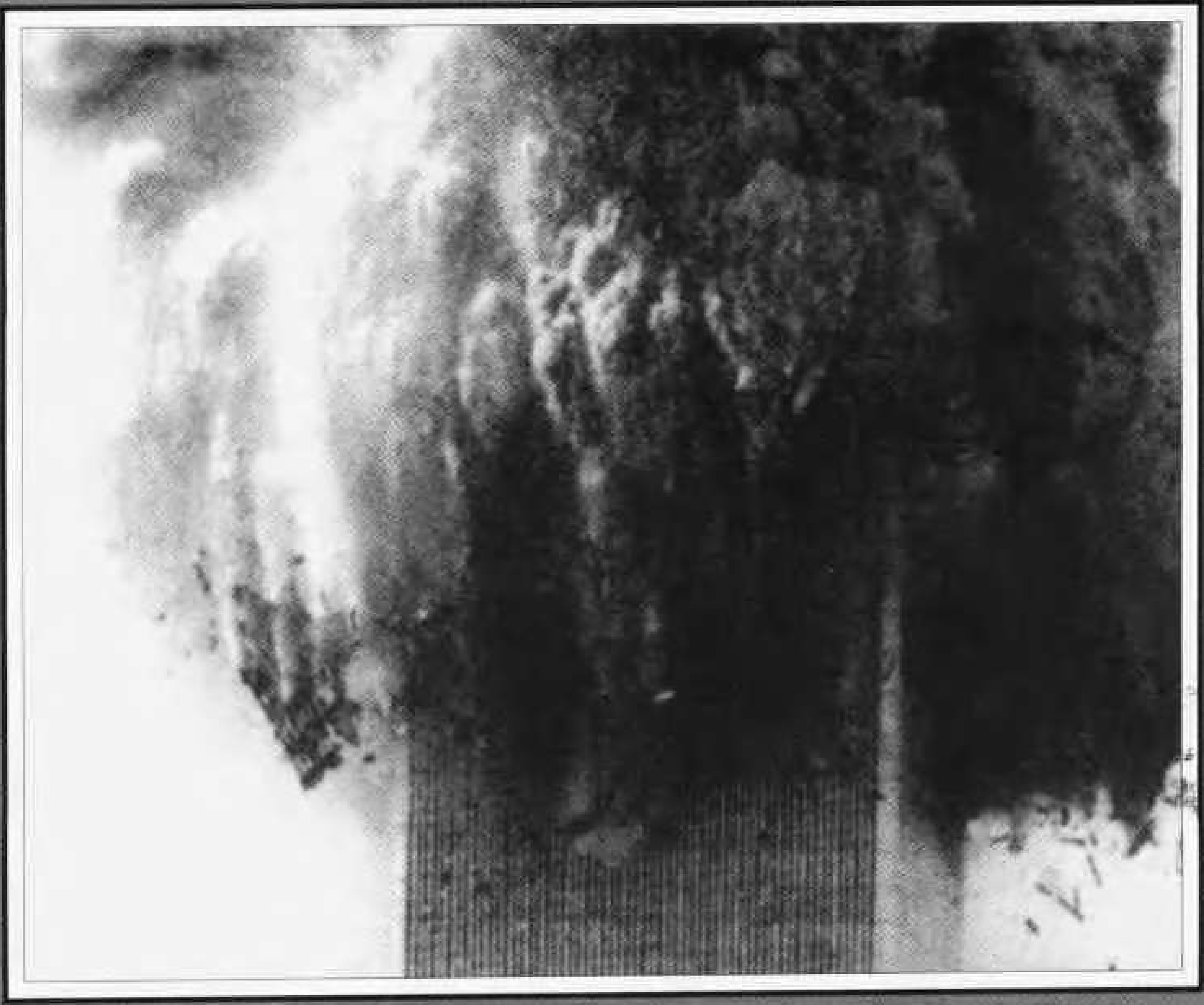


图 8－66 9·11 事件　常·W·李 摄(2001)

图 8－67 裸奔者　伊恩·布雷德肖 摄(1975)

第九章

摄影的第三个"经典时代"

20 世纪的 30 至 50 年代，现代摄影已发展到成熟时期，以纪实摄影为其主流，同时在人像、风光、静物及其他艺术摄影领域，都出现了造诣高深、成果宏富的经典大师。其中，法国摄影家卡蒂埃·布列松以著名的"决定性瞬间"理念将摄影的现代进程推演到极致，而著名战地摄影师罗伯特·卡帕则以"为了人类"的崇高目标，为摄影的本体论确立了不可动摇的基石。

图 9－1 里窝那·1932 年·意大利
布列松 摄(1932)

34.“决定性瞬间”与社会纪实大师布列松

亨利·卡蒂埃·布列松（Henri Cartier - Bresson，1908—），法国人，1908年生于塞纳——马恩省的桑特卢，自幼酷爱绘画，曾从师画家戈登奈，后入英国剑桥大学师从立体主义画家安德烈·洛特学习绘画，同时研修文学。1922年曾使用布朗尼照相机练习摄影。1930年，布列松去非洲象牙海岸[1]，在那里购买相机，正式开始摄影活动。但一年后回国前，发现相机镜头发霉，底片全部报废。这使他痛下决心，购买了刚刚开始流行的小型照相机徕卡。这一行动改变了布列松一生的摄影轨迹，轻巧灵便、素质高超的徕卡照相机，使布列松体验

图 9－2 画家马蒂斯·1944年·法国　布列松　摄(1944)

①即现在的科特迪瓦

图 9－3 揭露告密者·1945 年·东德 布列松 摄(1945)

到一种前所未有的创作激情，他使用它可以随时随地，不干扰被摄对象而自己也不受干扰地进行拍摄，这就是"抓拍"的快乐。布列松曾说："当我发现徕卡相机后，它变成了我眼睛的延伸，我整天在街上徘徊，感到兴奋并随时准备好'扑过去'，去捕捉生活，把生活用一种活的动作保留住。"自此，徕卡照相机成为布列松时刻不离的终生伙伴。

1931 年，布列松回到法国后，受到正流行于法国的超现实主义艺术思潮的影响，参加超现实主义小组的活动，并广泛地展开了自己的摄影活动。这期间的摄影已显示了布列松面对芸芸众生，抓取特殊瞬间的独特风格。当然，作品中也时时透露出超现实主义梦幻气息。《里窝那·1932 年·意大利》(图 9－1)，是较能代表早期布列松风格的作品之一，照片摄取了阅报者头部被窗帏结挡住的瞬间，使人与物结合成一个完全不同于日常景象的特殊画面，一刹那间使人恍入梦境。1932 年，他在美国纽约举办了自己首次个人摄影作品展览，此后

图 9－4 印度·1947 年 布列松 摄(1947)

又在西班牙与德国展出。1934 年旅居墨西哥从事摄影。此后直至 1939 年，布列松涉足电影摄影，曾任法军电影队班长，作为摄影师助理参加过《生活属于我们》、《乡村一部分》、《火的规律》及记录片《生命的胜利》等影片的拍摄。

1940 年，布列松被德国占领当局逮捕，被关在纳粹集中营，经过两次尝试，终于越狱。1943 年，参加了地下抵抗运动，为支援反法西斯斗争，组织了一个反纳粹的地下摄影组织，拍摄了许多艺术家、画家和作家的肖像，如马蒂斯(图 9－2)、博纳尔等，并专门拍摄德军占领下的法国，揭露法西斯罪行。二战胜利，法国解放之时，布列松怀着欣喜的心情，用自己心爱的徕卡相机，拍摄了大量历史性的纪实镜头。他拍摄了戴高乐的胜利游行，拍摄了纳粹集中营幸存者返家的

图 9－5 黄金挤兑风潮·1949 年·中国 布列松 摄(1949)

动人场面，也拍摄了群众对纳粹和纳粹帮凶的极大愤慨。《揭露告密者》(图 9－3)虽然拍摄于东德，但情绪与巴黎群众相一致，其正义的力量表现了一个时代的强音，成为二战胜利的一幅标志性作品。1945年3月，布列松最终确立摄影职业生涯，因为他认识到“相机是比画笔更能迅速目击世界变迁的工具”。

1946年，布列松去美国，以自由撰稿人身份从事摄影。

1947年，作为创始人之一，参加了玛格南图片社的创建活动，并被选为副主席之一，主要负责巴黎办事处工作，并分担亚洲和远东地区的拍摄任务。自此开始，布列松作为社会纪实专家和新闻摄影记者，在世界各地展开活动。他于1947年至1950年，在印度、缅甸、巴基斯坦、印度尼西亚等地拍摄了大量新闻报道照片，为玛格南图片社提供了大量第一流的报道作品，成为玛格南不可缺少的中坚力量。《印度·1947年》(图 9－4)是布列松这一时期报道照片的杰作，反映了印巴分治后社会动荡给人民带来的巨大灾难。照片以恍惚的车轮凸显了混乱、动荡的社会，而以骨瘦如柴，被母亲双手紧揽怀中的婴儿向世界发出了呼吁。擅长于抓取瞬间动态的布列松，在这张照片中恰到好处地抓住了婴儿向镜头惊惧一瞥的瞬间，而这一瞥中蕴藏的生命活力，恰与环境、身躯形成强烈对照。一种怜惜生命之情，会在你接触那一瞥的刹那间油然而生。

值得注意的是，布列松在1949年前后曾有一年时间在中国采访，其中6个月是国民党跨台之前，6个月是新中国诞生之初。布列松目睹并用徕卡记录了中国历史巨变的真实景像。这些照片无论对世界和对中国都是弥足珍贵的历史文献。《黄金挤兑风潮·1949年·中国》(图 9－5)拍摄于上海。此时国民党政权已是风雨飘摇、大厦将倾，其货币已经形同废纸，为了将纸币兑换成黄金，人们几乎不顾性命地拥挤在银行门前。布列松目击此景，一下子领悟到这场面的象征性和历史性，便不顾安危挤人人群，在相当逼近的地方抓拍了照片。拍摄之后，他立即被人群挤住，无法脱身，事后回忆时，他说自己“好

比是沸腾的人体海洋中的孤岛”。这幅照片以其强烈的现场气氛和高度的历史感，成为中国旧时代最后的写照，也成为现场社会纪实的一幅经典之作。此后，在1958年至1959年，布列松应邀再次访问中国，并拍摄了一些反映新中国生活的照片，照片一仍布列松风格，朴实无华，现场目击，但与1949年的中国照片相比，情绪气氛已截然不同，洋溢着一种布列松式的乐观与轻松。

20世纪50年代，布列松主持玛格南图片社巴黎办事处的工作，培养了一批又一批新的骨干力量，并不间断地进行实地采访拍摄，第一个冲破冷战铁幕拍摄苏联、古巴，又去墨西哥、加拿大、印度、日本采访。《柏林墙·1962年》(图9－6)是布列松这一时期诸多社会纪实照片中的一幅，但它的重大意义，使其成为历史的见证。军人、枪支、残废人，以及他们身后的柏林墙，构成了冷战时代永远的恶梦。1966年，布列松脱离玛格南图片社，但他的作品始终是玛格南资料库的重要文献。

图9－6 柏林墙·1962年　布列松 摄(1962)

1970年，经布列松历时年余的精心筹备，在法国巴黎大宫殿展出“布列松摄影作品展览”，成为20世纪70年代世界摄影界一件盛事。1975年，被牛津大学授予文学博士学位，成为美国艺术和科学院院士。结集出版的主要著作

有《决定性瞬间》(1952 年)、《中国在转变》(1954 年)等。

布列松不仅以自己丰富的摄影作品，为 20 世纪中期的摄影提供了一座精品宝库，更重要的是他开创并成功实践了“决定性瞬间”的摄影理念。他关于“决定性瞬间”的理论观点，是由于 1952 年出版的著作《决定性瞬间》这本书而广为人知的。英国著名学者卢赛尔·米勒曾写道：“这是一本在摄影史上也许是最有影响、最重要的著作。”“书中精辟的观点启发了全世界几代摄影者，给他们带来新的观念、新的品味。”①虽然布列松正式将“决定性瞬间”作为一种理论体系公诸于世，是在 50 年代初，但作为一种追求和拍摄方法，却早在布列松刚刚从事摄影时，便已渐露端倪。他的传世杰作《拉扎尔车站后景·1932 年·巴黎》(图 9－7)，又译《跳过去》，实际上更恰当的命名也许应该是“决定性的一跃”。因为，这张照片已明显地昭示了后来成为布列松终生创作立足点的“决定性瞬间”观念的萌芽。雨后的积水阻碍了行人，于是，关键性的一跳出现了。但这并不重要，因为日常生活中这类景像并不少见。重要的是，布列松别出心裁地抓取了跳跃者悬空而起，尚未落地，整个身子变成了一个悬浮于空中的黑影，这样一个特殊的瞬间。在这个瞬间，人似乎失去了自己的物质性，与水中的倒影、背景招贴画中的女舞蹈演员组合起来，形成了一种超越现实的独特感受，而这种感受正是我们在生活中经常会遇到，而又无可名状的“自我虚空”感。可以看出，超现实的意念，在“决定性瞬间”萌芽期，不但没有作为破坏性因素出现，相反，它有助于布列松对“瞬间”的独特把握。但越到后来，超现实的意味越淡化，“瞬间”的现实性也就越强了。布列松曾说：“一个人、一个事物，都具有决定性的瞬间。这一瞬间决定了此事物与他事物的区别，决定其典型意义。”而摄影家的使命，就是“抓住这一瞬间，再抓住那一瞬间”，而“真理之眼，永远向着生活”。这种观念决定了布列松自始至终是位纪实大师，而没有走上纯

① 卢赛尔·米勒：《世界的眼睛》。北京：中国摄影出版社，2001 年版，第 126 页。

图 9－7 拉扎尔车站后景 · 1932 年 · 巴黎　布列松 摄(1932)

形式探求的现代主义之路。《替爸爸买啤酒·1954年·巴黎》(图9-8),能很好地说明布列松"决定性瞬间"的现实性,那个少年自得其乐的神态、步伐、身姿,以及背后孩子们的欢快情绪,都充盈着50年代欧洲重建时期社会生活的普遍乐观情绪。其实,这幅照片的瞬间,正是一个具有"典型意义"的瞬间,它可以说是一个时代的凝缩。

从美学上看,布列松的"决定性瞬间"具有更加深远的意义,它对摄影本质的体悟已经到了最接近核心的程度。事实上,自从摄影术诞生那一天开始,人们便不停地探讨摄影与绘画的区别,但直到布列松之前,人们只是从题材、内容、画面美感特征、平面构成要素,以及形式感等方面加以探讨,并由此产生出一些新鲜的观念。不论这些探究证明摄影与绘画有什么不同,但其本质却是一致的,那就是二者都只是用二维平面去反映三维空间,摄影被完全空间化了。这是摄影史上最大的疏忽,因为摄影从诞生的那天开始,就记录的不只是空间,更重要的是时间。而绘画却永远注定只能属于空间。摄影以曝光的时间历程,记录相应时间,是命中注定,与生俱来的。摄影术越发达,时间的作用越明显,时间的美感作用越强烈。到斯蒂格里茨、斯泰肯、斯特兰德那里,瞬间意识已经占有相当重要的地位。但是,在"三斯"那里,瞬间还不具有"决定性",瞬间仅是一个断片,还不具有"过程性"和"展延性"。到了德国"堪的派"那里,瞬间被纳人了事件时间序列,有了"过程性",但这种时间过程还只停留于视觉表象范畴,没有深入事物的内核和本质。只有布列松,才在时间不断延续的过程中,解析出了"决定性瞬间",从而将时间,这一摄影固有的潜质发掘出来,变成摄影审美的核心理念。他曾说:"拍摄照片,是在反映事物本质的所有条件都具备了的时候,去抓取变幻流逝的现实,正是在这一时刻,准确地抓住了形象的本质。"很显然,布列松的"形象本质"是在时间过程之中的。正是时间美感的引人,才使摄影真正具有了自己的灵魂,从而不仅在内容、形式上与绘画脱离,也最终在其美学属性上与绘画完全脱钩。

上图 9－9 麻生山火山·1966 年·日本布列松 摄(1966)

左图 9－8 替爸爸买啤酒·1954 年巴黎布列松 摄(1954)

下图 9－10 斯里那加·1948 年·克什米尔布列松 摄

《麻生山火山 · 1966年 · 日本》(图9－9)是布列松较为轻松题材的作品之一，它将老年、青年两代日本人，与背后浓烟滚滚的麻生山火山巧妙地组织在一起，并用二人的动势，和云烟的蒸腾同时表达了瞬间的感受。但这种感受还不能算是“决定性”的，更深刻的内蕴在于，在这一瞬间，即在大自然的伟力面前，老人趋于沉静，和服布履，踽踽而行，而青年洋装制帽，欢快奔走，二者瞬间的呼应，一下子让人体悟到生命的历程何其短暂，与自然的绵亘无尽和伟力无限相比，人生又是多么脆弱、匆忽。这纯然是一种对时间的感叹。

作为一代摄影大师，布列松在社会纪实方面的地位是举世公认的，但他并没有完全将自己的活动局限于纪实报道之内，他在人像、风光等方面也取得了很大的成绩。风光，或者称“风景”，是一种审美化了的自然景象，带有强烈的空间属性。绘画上的风景，基本没有时间因素的介入，但摄影上的风景，就不是这样了。因为摄影风光直接受阳光照明的影响，而阳光受时间的支配。同时，摄影永远受曝光时间的影响，照片画面必然留有瞬间痕迹。一个真正有悟性，懂得自然精神的摄影家，不能不对风光摄影的时间意义给予深刻的关注，并从大自然绵亘无穷的生命过程中体验到瞬间与永恒的内在关联。在风光摄影上，布列松的“瞬间”更趋向于永恒，可以说是弥散了的瞬间，也可以说是切碎了的永恒。《斯里那加 · 1948年 · 克什米尔》(图9－10)，正是这种瞬间与永恒融为一体的成功例证，在摄影大师的眼中，生命终于在瞬间之路上发现了永恒。可以说，布列松正是以为数众多的“瞬间”纪实，完成了一整幅20世纪历史进程、时代风貌和人类心灵的“全景全息”画卷，从而使20世纪“决定性”地在历史上获得了“永恒”。

35. "为了人类"摄影与战地纪实大师卡帕

罗伯特·卡帕(Robert Capa，1913—1954)，美国籍匈牙利人，犹太血统。1913年10月22日，出生于布达佩斯。父亲是当地的裁缝。原名为安德烈·弗来特曼(Andrew Friedmann)，1931年因进步倾向被警察逮捕，后被迫流亡柏林，入柏林大学修习政治学。在家庭经济出现困难后，先后进乌尔施泰因和德国新闻图片社做暗房和摄影助理。在此期间，开始用徕卡相机从事摄影报道活动。开始摄影的初期，卡帕便显示出自己强烈的"政治早熟"，极端关注那些与社会发展、人

图9-12 悲恸　卡帕 摄(1943)

类进步密切相关的大事。1932 年 10 月,卡帕去哥本哈根采访托洛茨基关于俄国革命的演讲,由于携带小型轻便的徕卡相机,他没有像别的摄影师那样被挡在会场之外,拍到了独家报道照片。这次成功的报道摄影在报纸上登出时占了整整一个版面,使卡帕变成了知名摄影记者。

1933 年德国纳粹上台,卡帕作为犹太人,不得不再次流亡去了巴黎。在巴黎,卡帕结识了戴维·西蒙和卡蒂埃·布列松,三人都是忠实的"徕卡枪手",在此期间共用一间摄影工作室,活跃于巴黎摄影界,结下了深厚的友谊,这为以后玛格南的创立奠定了基础。卡帕参与了巴黎群众反法西斯活动、纪念法国革命"巴士底日"的 25 万人示威活动,并开始采用成组照片的专题摄影方式。1936 年,为了采访和报道方便,改名为罗伯特·卡帕。

1936 年 6 月,西班牙内战爆发,卡帕接受《VU》杂志委托,奔赴前线。作为前线第一批摄影记者,他立即把实况照片发回图片社。由于卡帕一贯的反法西斯立场,使他对西班牙人民保卫共和的战斗充满了热情,他与共和战士在一条战壕中并肩作战,并用徕卡相机将战斗的实际情景一一记录下来。他的照片对士兵、平民、儿童、难民寄予深切的同情,从他的照片中,人们可以看到士兵的睫毛,闻到硝烟的气味,听到炮弹的呼啸。这在摄影史上是前所未有的,摄影首次使人们亲历战争,而不是像从前那样只看见战争的创伤。1936 年 9 月 5 日,在色列奥墨列诺村庄战役中,卡帕冒着生命危险,拍下了他生平最出名的经典作品《共和士兵之死》(图 9 – 11)。这幅照片记录了共和军士兵在跃出战壕冲锋的瞬间,被敌人子弹击中向后仰倒的情景。卡帕就在旁边的战壕中,冒着机枪的扫射拍下了这"死亡的瞬间"。这位中弹身亡的士兵后来事隔多年被查实,其名叫法特列克。照片在《VU》杂志首先刊出,随后被《生活》转载,立即传遍了全世界。照片的巨大感染力,来自于不可置疑的真实。共和士兵牺牲的瞬间,是被时间所固定的,是绝对不可能重演的,因而是历史性的。他的这幅照片,被全世

图 9－11 共和士兵之死　卡帕 摄(1936)

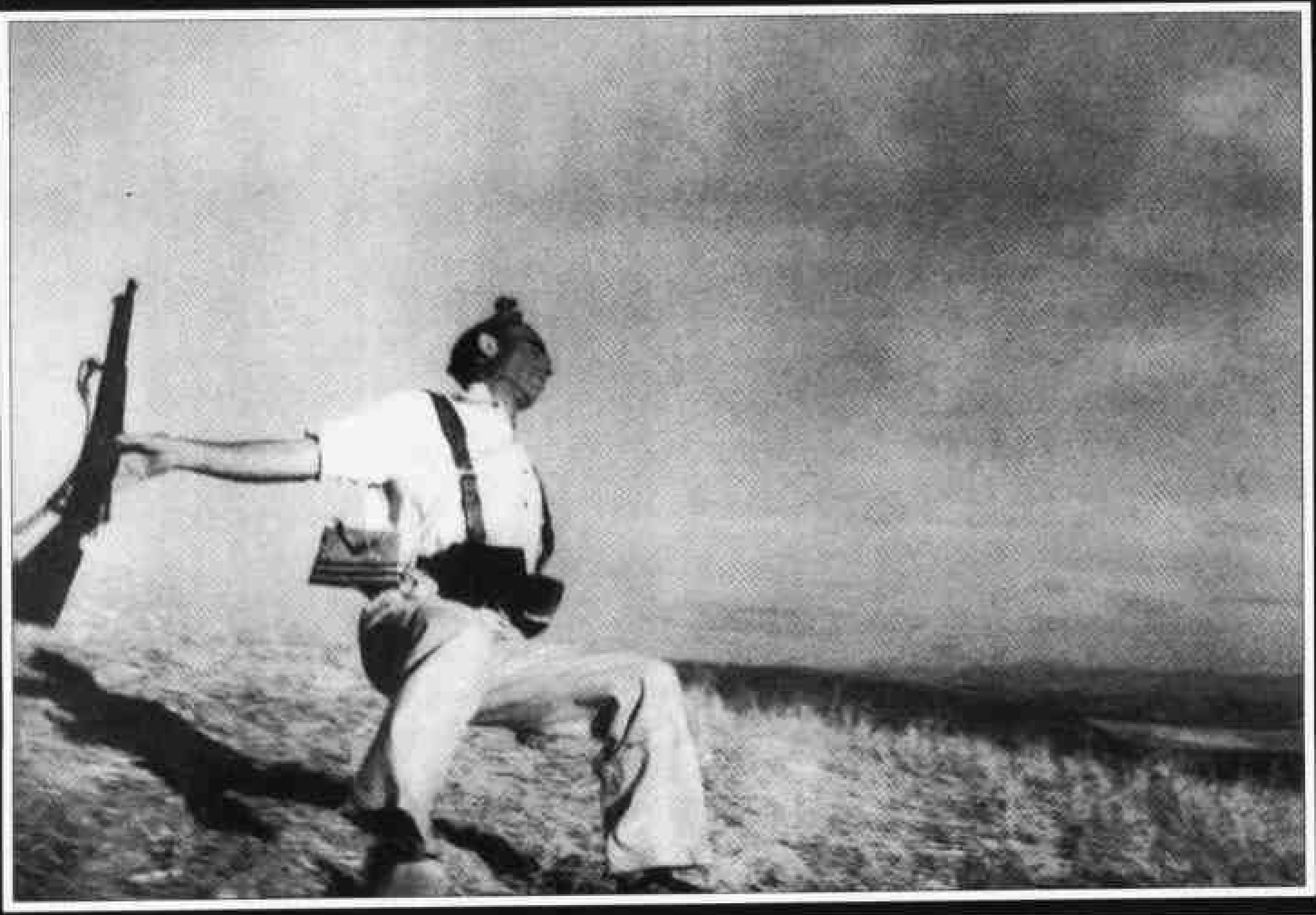


图 9－14 诺曼底登陆　卡帕 摄(1945)

界进步人们视为强有力的为共和国献身的象征，"被看作是从未有过的最伟大的战争摄影作品"。[1]卡帕目睹并记录了共和国士兵的阵亡，同时也经历了自己人生的一次重大哀痛，他的恋人、摄影记者加达·罗塔在西班牙马德里西线战事中身亡。卡帕悲痛万分，罗塔的死使卡帕对战争有了更深一层的认识，对他以后战地摄影始终一贯的人道主义关怀有巨大的影响。1938 年，因西班牙内战的出色报道，卡帕被英国《图片邮报》誉为"全世界最伟大的战地摄影家"。

1939 年，卡帕离开欧洲，到美国定居，并与《生活》杂志签约，从事摄影报道。第二次世界大战爆发，卡帕一如既往，奔赴前线拍摄战争实况。1943 年，他到北非前线，拍摄盟军对德国隆美尔军团的战事，并随盟军进入西西里，拍摄了那不勒斯的战争情景。《悲恸》(图 9－12)是这段采访中最动人心魄的力作。卡帕在日记中曾写道："狭路被一队静默的队伍堵住了，20 口简陋的棺材上放着花，这些棺木太小以至不能装下孩子们的脚。""这些那不勒斯的孩子用偷来的枪枝弹药参加了抗击德军的 14 天浴血奋战"，终因寡不敌众全部壮烈牺牲。在这些死去的少年英雄面前，卡帕第一次破坏了自己作为一个摄影记者的戒律"不论发生什么，首先关注你的相机"，没有马上拍摄，而先恭恭敬敬地向死去的孩子们行了脱帽礼，然后才端起自己的徕卡，记载了葬礼上人群中迸发的悲愤。照片所显示的悲忿，已远远超出那不勒斯母亲们的悲伤，它把卡帕多年以来深埋心中的对人类进步和平的祈求，对法西斯暴行的愤怒，一起喷发出来。没有任何人能对这样的照片无动于衷，因为它是全人类发出的共同呼声。在意大利时，欧洲战场正处于对峙状态，卡帕拍摄了一幅名为《西西里战士的战时休整》(图 9－13) 的照片，把战争空闲时间里人们的生活表现得既亲切动人又感情深沉，显露出卡帕内心的深厚人道主义情感。

① 卢赛尔·米勒：《世界的眼睛》，北京：中国摄影出版社，2001 年版，第 86 页。

1945年6月，盟军发起决定性的欧洲登陆作战，卡帕随第一梯队冲击炮火最为激烈的奥马哈，这是整个诺曼底登陆作战最浴血奋战的地区，海滩争夺战中伤亡人数两千余人。战斗中，卡帕共拍摄106幅战斗照片，全都是最接近战斗现场的纪实作品，可惜，绝大多数底片都因暗房工作人员失误被毁，只有8帧底片被抢救出来。而恰恰在这8帧底片中，产生了卡帕的绝世名作《诺曼底登陆》(图9－14)，照片以不可避免的相机振荡造成的恍惚，记录了战争实况，舰船被炸沉，士兵冒死泅渡，强行登陆。卡帕自己也是这样在齐胸深的海水中随士兵们向滩头挺进的。卡帕一贯将自己完全置身于战争之内，用战士的眼睛去看待一切。对于战争纪实照片，卡帕曾说过："如果你拍的不够精彩，那只能是你离战争还不够近。"这句话，以后不但成为战争纪实摄影的最高准则，而且成为一切纪实性拍摄共同遵循的行动原则。

此后，卡帕拍摄了巴黎解放时的情景，又随部队空降到莱茵河西岸，记录了二战最后一场战斗的实况以及战后的情景(图9－15)。

战后，卡帕立即着手组建在战争中就与布列松、西蒙、罗杰等人筹划过的摄影师自由联盟，1947年3月，玛格南图片社在纽约诞生，卡帕正式被选为主席。他以全部身心投人了这项前所未有的事业，作了大量组织和管理工作，他成为玛格南图片社的灵魂和活力之源。当年，他与美国著名作家约翰·斯坦培克结伴，赴苏联采访拍摄，照片在美国公布后引起了很大反响。后卡帕赴中东报道以色列国的建立，在特拉维夫的一次战斗中，卡帕负伤，不得不中断拍摄返回巴黎。

从50年代初期起，卡帕就策划拍摄"人都是人"大型专题摄影，从"关心人类""爱护每一个人"的人道主义角度，去记录当代人们的生活。计划已开始实施，并成为玛格南摄影家共同感兴趣的主题。1954年2月，卡帕应日本《微型相机》杂志之邀赴日本拍摄，他拍摄了大坂、东京等许多地方的社会情景，此时越南的反殖民主义战争正在进行。卡帕接受《生活》杂志委托，由日本直接奔赴越南进行采访。

上图 9－13 西西里战士的战时休整　卡帕 摄(1943)
下图 9－15 法国夏特瑞城女奸被逐　卡帕 摄(1945)

5月9日到达河内，拍摄了不少战地照片。5月25日，他在南定郊外拍摄法军与越南游击队的战斗，炮火中卡帕跳下吉普车，想找一个较好的角度拍摄士兵向前冲的场面，然而就在他爬到公路边长满杂草的斜坡上时，踏响了一枚地雷。在身负重伤被送往医院的途中，他停止了呼吸，当时年仅40岁。

卡帕的死，震惊了世界，美国著名作家约翰·斯坦培克为卡帕写下的墓志铭中有如下字句："伟大的卡帕，他的照片是我们时代真实和核心记录"，海明威则写道："卡帕，他是一位好朋友，一位伟大而勇敢的摄影家"。

卡帕一生的战地纪实摄影贯穿着他自少年时代就已牢牢扎根心中的高尚情操，他将满腔的正义和人道主义热情投人摄影实践之中。他的纪实作品，之所以有巨大的震撼力和感召力，除现场目击、近接拍摄外，很重要的原因是其中洋溢的人道主义精神。卡蒂埃·布列松曾说："卡帕是火焰一样的人物"，而英格·莫拉奇说："卡帕是一个难以形容的人，你一见到他，即使是几分钟，你就完全不可能忘了他，他是人类中的强者"，但卡帕"强者"力量不是来自任何别的东西，而只是源于他那种深厚的"为了人类"的崇高品格。他一生出没于战场，失去亲人，负伤流血，但他的对人类的爱丝毫没有减少。正是这种对人类命运的关注，使全世界的人都关注卡帕的摄影报道。1966年，由卡帕的弟弟，玛格南图片社后来重要的摄影家科内尔·卡帕等人共同设立了"国际关心人类摄影基金"，罗伯特·卡帕等人的作品在第一次"关心人类的摄影作品展览"中展出，影响所及，美国，甚至世界各地纷纷成立了很多"关心人类"民间组织。

卡帕对摄影的贡献，便在于他用战地纪实这种独特的形式，将关心人类的伟大情怀引人了摄影，使摄影成为一种人类美好精神的寄托。卡帕堪称"关心人类"的一代摄影大师。

36. 现代人像与肖像大师卡什、纽曼

20世纪初，随着摄影技术的日臻完善，人像摄影也日益精进完美。在爱德华·斯泰肯那里，人像摄影获得了自己崭新的现代形式，从此告别"古典"时期银版、湿版摄影人像的滞重、僵硬，变得多姿多彩、神情灵动。经过伊莫金·坎宁安、奥古斯特·桑德、布拉赛、吉赛尔·弗仑德、利赛特·莫德尔、迈克·迪斯法默、赛西尔·比顿、霍斯特、勒斯凯、弗洛伦丝·亨利、伦德威·德克森、路特·雅各比等一批批人像摄影师不懈的探索，在20世纪20、30年代，使人像摄影逐步从影室中解脱出来，走向社会、走向生活。在拍摄方法上，也不再拘泥于单一的模式，而开始呈现摄影家各自不同的风格。

到了20世纪40年代，人像"风格化"的趋势更加明朗，变成人像摄影的主导趋向。所谓"风格化"，是指人像摄影所追求的双重风格效果，其一是准确把握并深刻地展示被摄人物的内心特质、个性特征，揭示出被摄人物的个人风格；其二是对每一幅人像照片都以独创式的构思，完全出新的形式进行创作，并在创作中渗透拍摄者特有的艺术品位、艺术格调、艺术风格。也就是说，要求人像摄影在内质与视觉上同时实现两个"个性化"。这种"风格化"的要求，实际上是将商业人像提升到艺术创作的高度，并体现了强烈的时代要求，当然，创作的难度也大大提高了。但是，40、50年代世界上强烈的冲突与动荡，使从事人像摄影的人与一切有正义感的人们一样，产生了崇高的使命感与责任感，因而能克服一切障碍，为展示人类固有的美好本质和丰富内心世界而努力，从而造就了一批在人像摄影上成就非凡的杰出摄影家，其中最为人所熟知的是两位世界摄影大师卡什和纽曼。

尤素福·卡什(Yousuf Karsh，1908—2002)，加拿大籍土耳其人，

图 9－16 英国首相丘吉尔　卡什 摄(1941)

生于马尔丁。1924年移居加拿大。早年就读蒙特利尔公立学校，后进其叔父所设影室作助手，从此与摄影结下不解之缘。1928年赴波士顿师从人像摄影师约翰·加罗，1932年迁居渥太华并自设影室，走上职业人像摄影之路。卡什一生人像摄影活动的高峰主要在他留居美国期间，这期间他拍摄了许多世界知名的人物，包括政治家、军事家、科学家、文学家、艺术家，乃至各界的名人。1967年，以兼职教授身份在美国俄亥俄大学、埃默森学院教授摄影课。曾先后获多所大学文学、美术、法学博士学位，是伦敦皇家摄影学会名誉会员、加拿大皇家艺术学院院士。

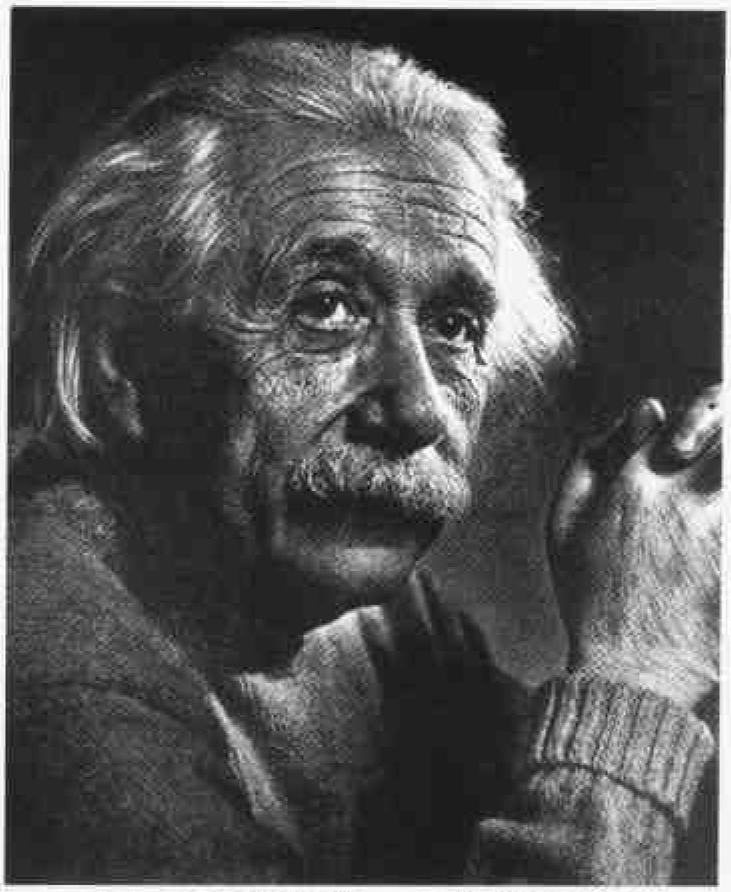


图9－17 爱因斯坦　卡什 摄(1950)

卡什的成名作是《英国首相丘吉尔》(图9－16)，拍摄于1941年。此前卡什在人像摄影上已经磨砺，达到了技术上运用自如的程度，但他不满足于一张“完美”而平凡的肖像，力图在照片中能传达人物最核心最本质的个性。当他被请去为领导英伦三岛军民誓死抗击德国法西斯，并成为世界反法西斯正义事业象征性人物英国首相丘吉尔拍照时，卡什的这种追求终于爆发了。一开始，拍摄按正常方式进行，丘吉尔以常见的英国绅士气派悠然地抽着雪茄，卡什数次调焦取景，但镜头中的形象与他心目中的反法西斯领袖的形象相去甚远，缺少那种基于正义的威严与气度。卡什一时冲动，不顾礼节，疾步冲到丘吉尔身边，冷不防一把扯下他嘴边的雪茄。丘吉尔被这种无礼冒

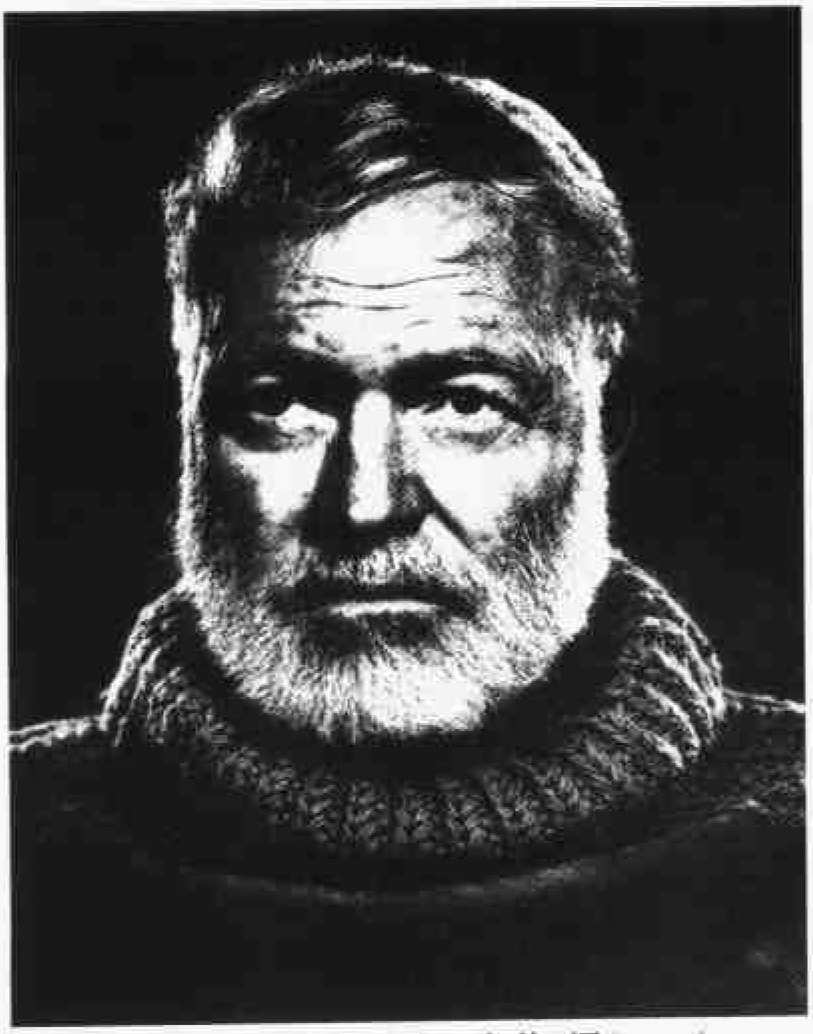


图 9－18 作家海明威　卡什 摄(1957)

犯激怒，一时之间怒目直逼卡什，欲言未发，左手自然叉在腰际，整个身躯被正义的震怒所充满。卡什立即捺动快门，“愤怒的丘吉尔”，一代人像名作就这样诞生了。照片冲洗出来后，不但丘吉尔本人爱不释手，更成为全世界进步人类所喜爱的反法西斯事业的象征。丘吉尔的传记作家赫尔穆特·根希姆曾断言，“愤怒的丘吉尔”，是他看过的 8 万幅丘吉尔肖像中“最有性格”的一幅，丘吉尔那庄严、郑重、怒中含威的表情，恰恰是人们所熟知的“丘吉尔性格”的最佳展露。这个表情“凝结着英国人民的意志”，反映出“与法西斯战斗到底的决心”，“人们喜爱这幅肖像，从丘吉尔不屈不挠的面容里，人们几乎可以联想到他那些激动人心的宣言”。

《英国首相丘吉尔》照片和“相口夺烟”的故事一时之间传遍全世界，卡什也自此成为一代摄影名家。他那善于抓取人物内心情感，展现人物个性的人像手法，在此后一系列拍摄中日臻完善。《爱因斯坦》(图 9－17)拍摄于 1950 年，在众多爱因斯坦肖像中，这无疑是最有力度的一幅。此时的爱因斯坦已是一位饱经忧患、著作等身的巨人，他不仅在科学事业上以相对论冠盖群雄，更以博大的正义气度，为世界反法西斯事业做出贡献，至 50 年代，爱因斯坦更倾全力为防止核武

器的巨大危害而奔走。爱因斯坦是人类智慧的代表，也是人类良心的象征。卡什深深地理解这一切，因而他用极端细腻的光线、极其清晰的影纹，刻划了爱因斯坦额头、脸颊上深深的皱纹，但同时十分小心地保持眼睛上只留一个明亮的光点。卡什一贯认为，黑色的瞳孔中只能有一点光亮，那使人精神显得深邃，可以从中洞察人物深渊般的内心世界，相反，如果光点多了，人物也就失神迷乱了。卡什这幅照片就是这样展现了爱因斯坦性格中最完美的组合：智慧与良心。《作家海明威》(图 9－18)，

图 9－19 贝聿铭　卡什 摄(1979)

拍摄于 1957 年，照片以比较强烈的夹光把海明威的头部塑造成了“圣者”形象，而这恰恰与海明威崇尚的“雄狮般男性气质”相表里。到了晚年，卡什也没有停止拍摄。1979 年卡什以古稀高龄，为著名美国华裔建筑师贝聿铭拍照（图 9－19），照片以书法大师吴昌硕的书法，展开的线装古籍，以及贝聿铭中式衣着勾勒了浓厚的中华氛围，又抓取了贝聿铭含蓄微笑的瞬间，从

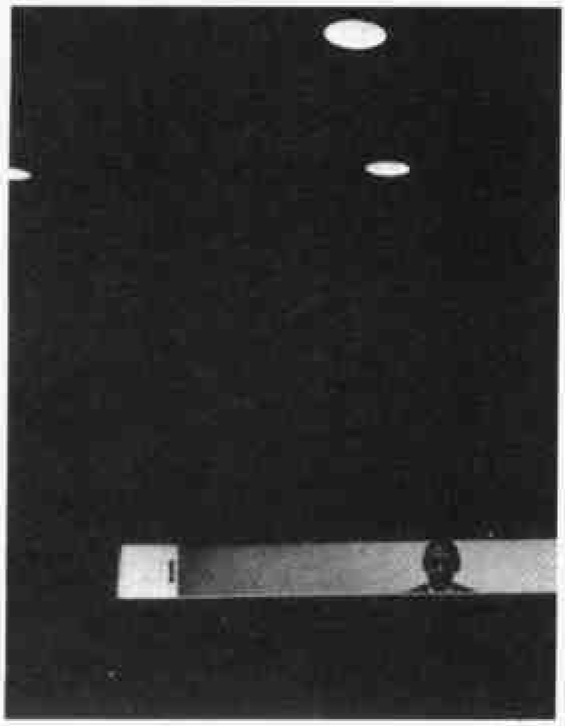


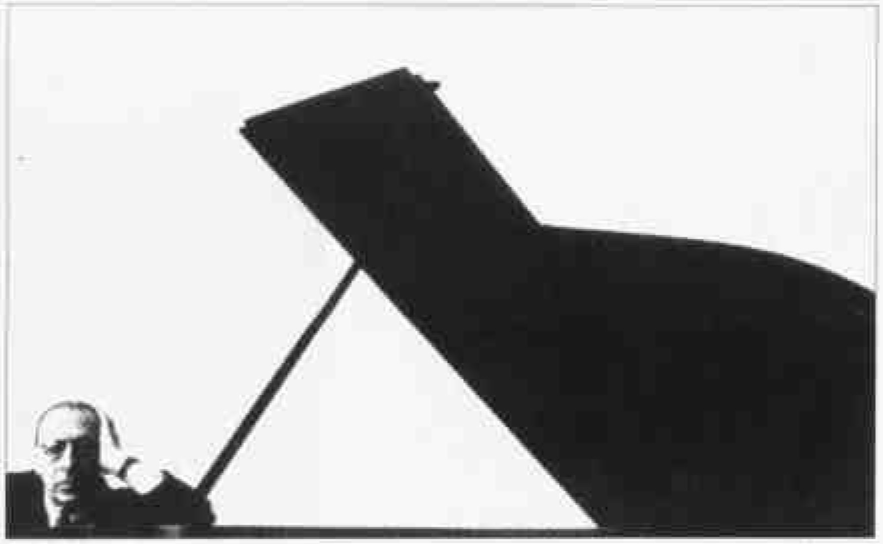
图 9－22 贝聿铭　纽曼 摄(1967)

而表现了他性格中那种源于东方古老文化的高超睿智和内敛深蓄的人格精蕴。卡什于 2002 年 7 月 13 日逝世,享年 93 岁。

卡什的人像创作,具有典型的现代人像特色,他以刻划被摄人物的内心品格、独特个性建立作品的本体,而围绕这一本体展开自己严谨、精致、独创性的表现方式。卡什人像的视觉形式基本上是属于传统样式的,作品的形式风格是服从于气质风格的。他的这种人像创作风格为以后半个多世纪的人像摄影铺平了一条光明之途。

阿诺德·纽曼(Arnold Newnan,1918—),美国人,生于纽约。早年在迈阿密大学研习艺术。1938 年在费城为摄影师珀斯基当助手。1939 年在佛罗里达州西棕榈海滩开设自己的摄影室。1942 年迁往迈阿密州, 1946 年在纽约开设纽曼摄影公司。此后他曾为大量名人拍摄肖像,其中有画家、音乐家、作家、科学家、企业家等,也包括摄影界内的知名人士,如斯蒂格里茨、尤金·史密斯等。后曾为纽约库珀联合学院客座教授,1981 年被迈阿密大学授予美术博士学位。

纽曼的人像素有“环境肖像”之称,他的拍摄风格是将人物与其生活和工作的特殊性联系在一起,从而揭示出工业时代人与物的不可拆分的纠葛。这种风格的形成与纽曼所处的时代环境密切相关。二战之后,西方国家的工业化达到一个新的高度,机械文明已作为一个强大的社会主导力量左右人们的生活。一种对机械文明的逆反心态已在酝酿,后工业化时代即将来临,人的生存已经成为问题。纽曼作为摄影家,已经深深地体会到西方社会这种根深蒂固的工业文明所给人的影响,从内心情感、人性特征,以及生活习性,无不打着这种文明的烙印。于是,他从此人手,着力表现这种人与外部世界的关系。显然,这种关系并不是完全合乎人的本性的,它给人带来成功,带来财富,带来荣耀,但也泯灭人的自然天性,给人带来压抑与异变。这是纽曼人像的杰出之处。纽曼人像的视觉形式是纯现代甚至后现代的,照片内人物气质、精神状态常常是服从于“环境”气氛的。他的成名作《斯特拉文斯基》(图 9-20) 拍摄于 1946 年,照片中主人公钢琴家斯



上图 9－20 斯特拉文斯基　纽曼　摄(1946)
下图 9－21 格雷哈姆　纽曼　摄(1961)

特拉文斯基只占左下角极小的一片面积而画面绝大部分面积为一架三角钢琴所占据，人像冷漠而沉郁，看不到任何活跃与生气。这幅照片几乎成为纽曼一生人像作品的风格模型。此后如《格雷哈姆》（图 9－21）、《贝聿铭》（图 9－22）虽分别拍摄于 1961 年和 1967 年，但与《斯特拉文斯基》几乎如出一辙，甚至更加阴郁沉重，其环境不但失去了《斯特拉文斯基》那种少许的浪漫色彩和积极意义，相反，已完全演化为一种对人的压迫和扭曲了，这在《贝聿铭》中更为显著。如果将卡什的《贝聿铭》与纽曼的《贝聿铭》稍加比较，二者的巨大差异是不难看出的。

虽然纽曼人像以"环境人像"著称，但他的"环境"内涵已与 19 世纪，甚至 20 世纪上半期那种积极意义上的"环境"根本不同。相反，纽曼的"环境人像"更多地透露出一种存在主义的气息，从预示后工业时代和后现代文明这一点上说，纽曼也可以视为后现代人像艺术家。

图 9－23 米罗　卡什 摄(1965)

第十章

现代主义摄影的演替

摄影是人类文化的一部分，广义地说也是人类文明的一部分。当整个人类因技术革命由传统社会迈人现代社会时，其文明与文化不可避免要发生重大转变，成为现代文明或文化。摄影作为人类现代文化的前奏，于19世纪中叶诞生，从一开始就具有以先进科技为基础的现代文明的潜质。在历经几十年初创时期的探索，包括接受和扬弃古典绘画的影响之后，在20世纪初年，摄影的现代性逐渐显露，终于成为人类现代文明的重要标志之一。由科学素质和机械构成决定的“直接”、“即时”、“瞬间”等摄影原则，成为现代摄影共同的理念。这种理念应用于纪实领域，造就了20世纪摄影的辉煌。但是，对现代性本身的进一步考究与探索，却主要不是在实用性摄影方面展开，而是在与整个人类艺术发展同步的先锐摄影方而推进。20世纪人类先锐艺术思潮在一般情况下，统称为“现代主义艺术”，我们也将具有探索与实验性质的先锐摄影统称为“现代主义摄影”。

很显然，“现代摄影”与“现代主义摄影”具有不同涵义，现代摄影是指与带有草创性质的早期摄影不同，以现代科学技术改进完善了

的新型摄影，它是一种技术形态的划分，也是一种历史阶段的划分。它的标志是小型相机、纸卷胶片、精确曝光控制。它的开端是20世纪最初几年。而现代主义摄影只是整个现代摄影的一个组成部分，或者说一个侧面。它主要是指一种创作追求或者一种美学意识，当然也包括随之而来的不同技术与技法。

现代主义思潮的产生有深刻的社会背景和文化渊源，它更多地是一种文化更新和思想探索。现代主义艺术包括现代主义摄影，其实只是这种思想文化变革的折射和物质化而已。由柏格森的直觉主义，弗洛伊德的潜意识、性解析理论，到萨特、加缪的存在主义等等，都在艺术包括摄影领域打下了深深的烙印，也滋养、涵育了一批名家巨匠。

现代主义摄影绝不仅仅是在现代时期个别摄影家对摄影技法和画面构成的零星探索，实际上它始终是整个现代摄影向人类文明深层内核掘进和人类视觉极限挑战的先锐部队。正是现代主义摄影以自己不断开发的饱含思想深度和视觉冲击力的作品，构成了现代摄影最丰富生动并新鲜灵动的一面。

现代主义摄影的发展历程与实用性摄影具有完全不同的轨道。实用性摄影的发展是线性的，是在一个目的、一个方向之下，不断提高，不断完善的过程。而现代主义摄影的发展却是此起彼伏，相互更替，其轨迹呈现出某种断续和波动，具有明显的网状结构。往往一种观念兴起与创作热潮只持续几年或十几年时间便退出人们的视域，而一些摄影家也在不同观念和创作圈内反复出现，且在不同美学追求下都有杰作问世。这并不奇怪，因为现代主义本身就是适应工业革命、技术发展而出现的，它的特点就是变化节奏快、起伏幅度大。

37. 现代主义摄影的早期实验

从萌芽与发展角度看，现代主义摄影从摄影术诞生之初就已经存在，尼埃普斯获“世界上第一张照片”之称的《窗外的风景》，就因技术的限制而远远有别于人的直接视觉，至于1840年埃廷斯豪斯拍的《显微物影》也已有十足抽象意味。

到20世纪初年，德国兴起表现主义思潮。这是对现代主义摄影有重大影响的第一次冲击，表现主义作为反自然主义和反印象主义的思潮，一方面使摄影得以以此为支点，逐步脱离印象主义的束缚，另一方面强烈追求自我和心灵的主观表现，用极端的简单化、变形和强烈的黑白对比表达摄影家的感受。表现主义的代表人物雅夫林斯基、康定斯基、马尔克等人后来成为整个现代主义思潮的开创者，对世界艺术的走向产生极为重要的影响。表现主义传入美国，对当时摄影分离派的摄影家有直接影响，其中以保罗·斯特兰德和阿尔文·兰登·科伯恩等人表现较为明显。斯特兰德的《白色栅栏》、《墙影》(图10－1)都是以鲜明的主观感受使人印象深刻的。

意大利的未来主义则在摄影史上首次促成现代主义摄影的实验运动。作为一种文艺思潮，未来主义全面革新文学、美术、戏剧、音乐等领域的传统观念，提倡速力之美，赞美机械之力，崇尚结构解析，捕捉对象和环境的力动关系，在摄影上则企图充分表现光和空间效果。1909年以诗人马里内蒂为首，在法国巴黎《费加罗报》发表《未来派宣言》，此后未来派便越出意大利国境，成为20世纪之初，各种艺术共同探索的一条路径。意大利摄影家安东·吉乌里奥·布拉加利亚(Anton Giulio Bragaglia，1890－1960)在其文章《未来主义摄影动力学》中，强调摄影应当超越静态复制，表现出力与运动在空间和光的

环境中应有的非物质形态。这与《未来派宣言》对速力、结构的追求是一致的。《欢迎》(图 10－2)拍摄于 1911 年，明显地反映出“速力”感的追求，人物手、头因运动而带出的方向性虚影，确实透露出运动在时间上的印记。此后他拍摄于 1912 年的《打耳光》、拍摄于 1913 年的《吸烟者》，都有相似的特色。1913 年，布拉加利亚在罗马举办两次有关“动态摄影”的展览，对摄影未来派的创作起到了推动作用。未来派摄影对照片画面直接传达运动效果进行了有益的探索，此后在照片中用虚线、虚影、错位、重叠等手法表现运动过程，已经逐步脱离开现代主义思潮所涵容的范围，变成常规摄影的技术手段之一。但是，未来主义摄影对于用摄影手段探索超越物质实体形态的速力之美的追求，则毫无疑问仍属于整个现代主义运动的一部分。

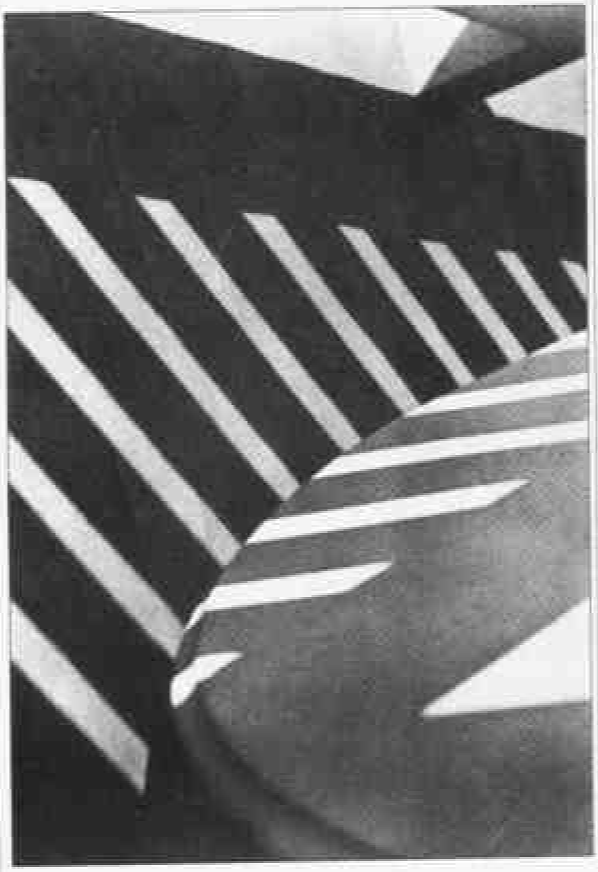


图 10－1 墙影　斯特兰德 摄(1917)

图 10－2 欢迎　布拉加利亚 摄(1911)

38. 抽象摄影与莫霍利·纳吉

抽象摄影是现代主义摄影中发韧较早、成果较丰而宗绪余脉较长的一支。“抽象”一词，本来是指用理性方法将感性印象加以整理，从而得出比感性印象更加系统、完整、本质的科学结论的思维过程。从本义上讲，抽象是一种理性活动。但是在现代主义的总旨之下，“抽象”却有了完全不同的新意，抽象主义是指那些强烈表达主观感受，完全脱离客观形态的表现领域，“抽象”有了非理性甚至反理性的色彩。20 世纪抽象摄影基本上是沿着这条非理性或反理性的道路走下来的。

最早的抽象摄影当属英国摄影家阿尔文·兰登·科伯恩（Alvin Langdon Coburn，1882—1966）所从事的摄影实验。科伯恩生于美国波士顿，1912 年移居英国，曾入伦敦摄影蚀刻学校专攻摄影，后在纽约、伦敦、加利福尼亚、威尔士等地从事肖像摄影，曾与斯蒂格里茨等一道创立过摄影分离派。后因与斯蒂格里茨在直接摄影上意见不一，于 1915 年另创美国画意派摄影家团体。科伯恩的摄影力主开拓新的视野，他的肖像照片技艺精湛，曾得到肖伯纳的极力称赞。但科伯恩得以确立自己在摄影史上的一席之地，更多地还是得力于他在抽象摄影上的开拓之功。肖伯纳曾说，

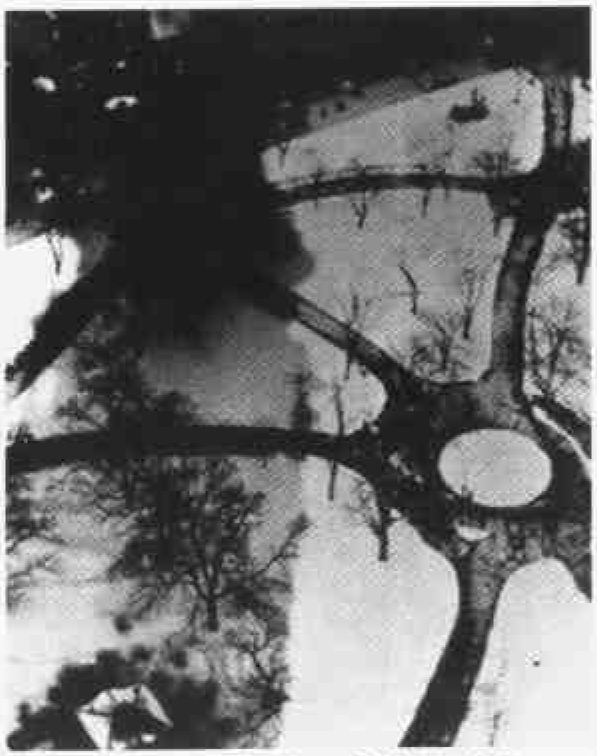


图 10－3 纽约鸟瞰　科伯恩 摄(1913)

科伯恩的摄影孜孜以求的是“传递一种意境”，这可谓一言中的。为了传递这种意境，科伯恩不惜牺牲摄影的写真功能，也可以不顾摄影常规技法的限制。他以完全出乎意料的独特视角，超乎常态的新奇形态以及令人吃惊的平面构成，完成了对理性世界的最初颠覆，从而成功地将主观抽象引入了摄影。这种尝试与他早期对摄影蚀刻工艺的研习以及他对日本装饰风格的迷恋有很大关系。《龙》拍摄于1903年，是从空中俯瞰拍摄一条河，但由于全新视野及河流复杂走势的独特表现，使它成为新的抽象表现的先声。而《纽约鸟瞰》(图10－3)则可以称之为世界上第一张主观抽象摄影作品。照片以缩小透视、压缩纵深、组织点、线、块构图，体现了鲜明的抽象效果。世界的三维空间和复杂立体，在这里被简化为线条与黑白的自由分布。但另一方面，日常的生活也具有了不被觉察、不被理解的一面。这幅照片所暗示的，正是这种被异化了的世界和非理性所能控制的现

图10－4 旋涡照片(又名《波尔多画报》)
科伯恩 摄(1917)

图10－5 埃菲尔铁塔　纳吉 摄(1925)

实。科伯恩于1917年别出心裁地拍摄了一组题名为《旋涡照片》的作品（图10－4），使摄影的主观抽象进一步得到发展。他将照相机探入夹成三角形的镜面筒内进行拍摄，由于镜头前三角镜面的反复反射，简单的物体就变成了极其复杂多变而且难以预料后果的瞬间抽象形态。这些瞬间抽象形态是不可重复的，它由摄影所固化，才成为一种实在。这种瞬间抽象更多地表现了现代意识。科伯恩利用自己掌握的蚀刻工艺，大胆地改革印相方法，制作了四万余张照相凹版作品，对推动摄影探索做出了贡献。

第一次世界大战结束后，摄影探索的中心转移到德国。1919年，在德国魏玛，一个具有全新现代主义意识的实验团体包浩斯工艺学校成立。这个学校聚集了欧洲一些最负盛名的先锐艺术家，如抽象主义绘画奠基人康定斯基、格罗庇乌斯、克利等。包浩斯的实验领域涉及到很多门类，除绘画外，在建筑、工艺、雕塑等许多方面都有建树，这其中也包括摄影。抽象摄影在包浩斯第一次具有了完整的观念形态和创作理念，其首创者是莫霍利·纳吉。

拉兹罗·莫霍利·纳吉（Lászlό Moholy－Nagy，1895—1946），美籍匈牙利人。早年在布达佩斯大学攻读法律。1919年成为画家，并与维也纳和柏林达达主义及结构主义者交往，受其影响较深。1923年，加入包浩斯学院，主持金属工作室及基础课。由于工作的需要，接触并钻研摄影，在包浩斯开设摄影课，经过不懈探索，终于成功地将摄影引入包浩斯所倡导的现代主义表现领域。30年代，纳吉在荷兰、英国从事摄影、电影拍摄，1937年移居美国，在芝加哥创办新包浩斯学院，并亲自执教，对美国先锋艺术，特别是艺术设计有很大影响。1922年，他与同是摄影家的妻子露西亚将不同质地、透明或半透明的物品直接放在感光纸上曝光，得到一种具有明显抽象韵味的“物影照片”。这种非镜头析光式物影照片，早在摄影术诞生之初就有人尝试过，但纳吉的物影照片具有完全不同的追求。因为早期物影照片企图不通过镜头得到物体的清晰影像，主观上力图使影像接近视觉形象。而纳吉的物影

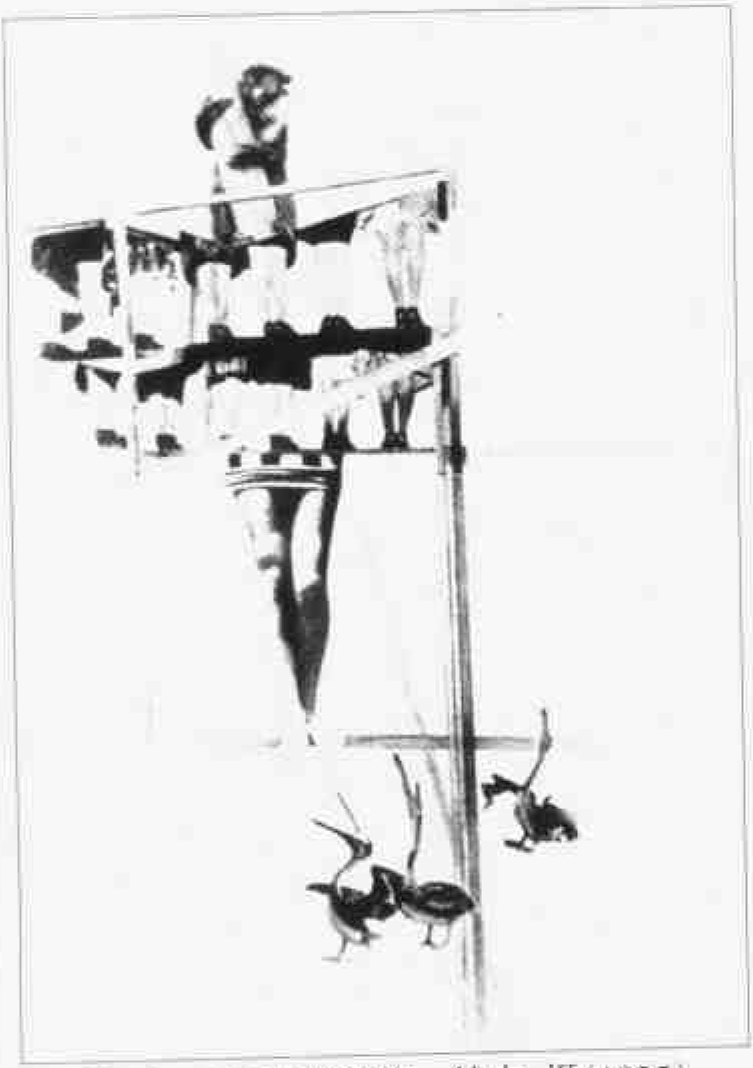


图 10－6 宇宙的结构　纳吉 摄(1925)

照片恰好相反，他是在照相系统已充分发展，透过照相系统获取清晰物像已是轻而易举之事的条件下，重新放弃镜头析光系统，目的是在照片中扬弃与日常目视接近的物像形态，追求超视觉、超常态，只留下内外结构关系的新形态。此外，由于纳吉放置的物体具有透明或半透明性能，而物体又具有明显三维形状，加之精细调节位置、曝光、照明，因而物影形态千变万化，又具有摄影特有的影调、层次、反差变化，因而其美感大大提高，成为一种高品位的艺术作品。拍摄于 1925 年的《埃菲尔铁塔》(图 10－5)，是典型的纳吉物影抽象作品。其视觉效果极其特异，引发人的无限遐想。从这幅照片中，我们可以看到从黑到白，中间细腻灰调的复杂过渡，从而与原始物影照片截然不同。纳吉的物影抽象照片曾两次在柏林“风景画廊”展出，受到喜爱先锋艺术的人们普遍好评。为了更精细地控制物影效果，纳吉设计制造了“光调器”，运用这台设备，不仅可以按科学方式精致地调控照明，还可以直接观察物影透射组合效果，从而使物影抽象几乎达到了随心所欲的地步。这就为纯主观意志的展现提供了充分的手段，而这才是现代主义的最终追求。纳吉不仅在形态抽象方面进行探索，同时也在达达主义方面继续进行创作，并产生了一些传世作品(图 10－6)。1925 年，纳吉发表《绘画·摄影·电影》一书，系统

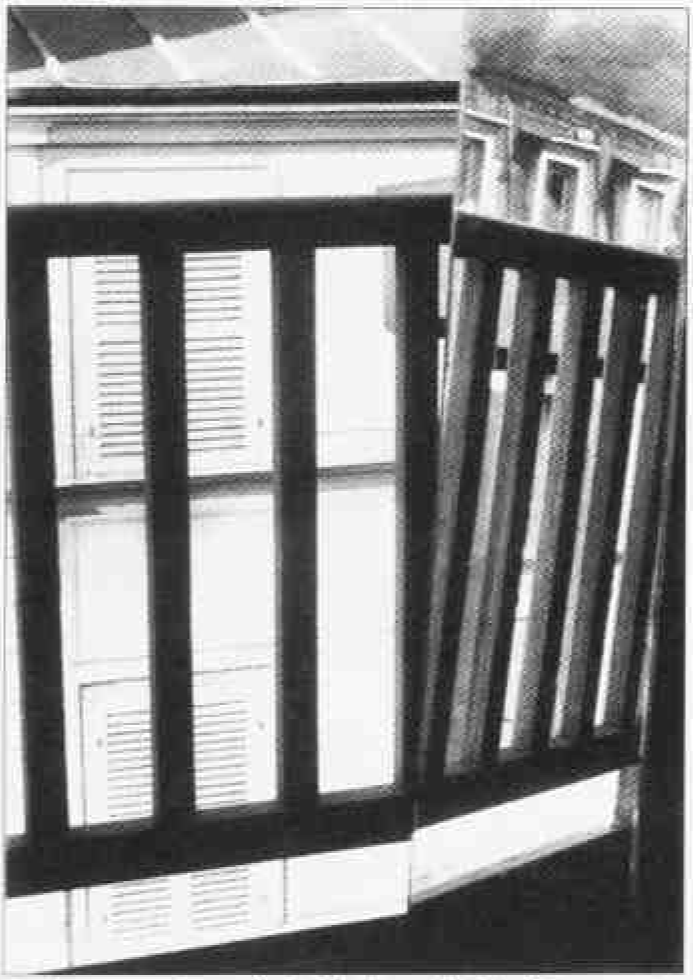


图 10－7 窗 弗洛伦丝·亨利 摄(1929)

地阐述了一自己对这些表现领域的看法。他曾说："像摄影这样的机械性事物，从来都被人作为一种毫无艺术创造感的事物来看待。但在这一个世纪里，它终于获得了自身的力量，发现了自身的根本立场，并树立起客观性视觉的形态。""摄影既不是绘画，而且也不是传统的美学观所能解释的事物。应该把它作为一种理想的手段，即为了人类进步而由人类自己开拓出来的传播方式加以使用。"

在纳吉看来，摄影应该有自己的美学观，而他用自己的抽象主义摄影实践充实了摄影美学观的原始积累。纳吉在德国包浩斯及美国包浩斯的长期摄影教育活动，也取得了很大成功，一批具有先锐意识的现代主义摄影家，在他的推动下脱颖而出，其中以露西娅·莫霍利、赫伯特·巴耶尔、弗洛伦丝·亨利(图 10－7)，乌波等较为著名。同时，包浩斯的新兴艺术观念在世界各地都引起了反响，许多摄影家开始从事这方面的探索。捷克摄影家弗朗齐什卡·德蒂科 (Frantisek Drtikol, 1883－1961)，以抽象方式拍摄人体，强调线条与空间变化，在 20 年代曾产生过较大影响。《构成》(图 10－8)，拍摄于 1925 年，是比较典型的几何抽象作品。

包浩斯的抽象运动，着重于几何形体的构成，无论是康定斯基的抽象绘画还是纳吉的抽象摄影，都着重表现几何结构形态的空间变

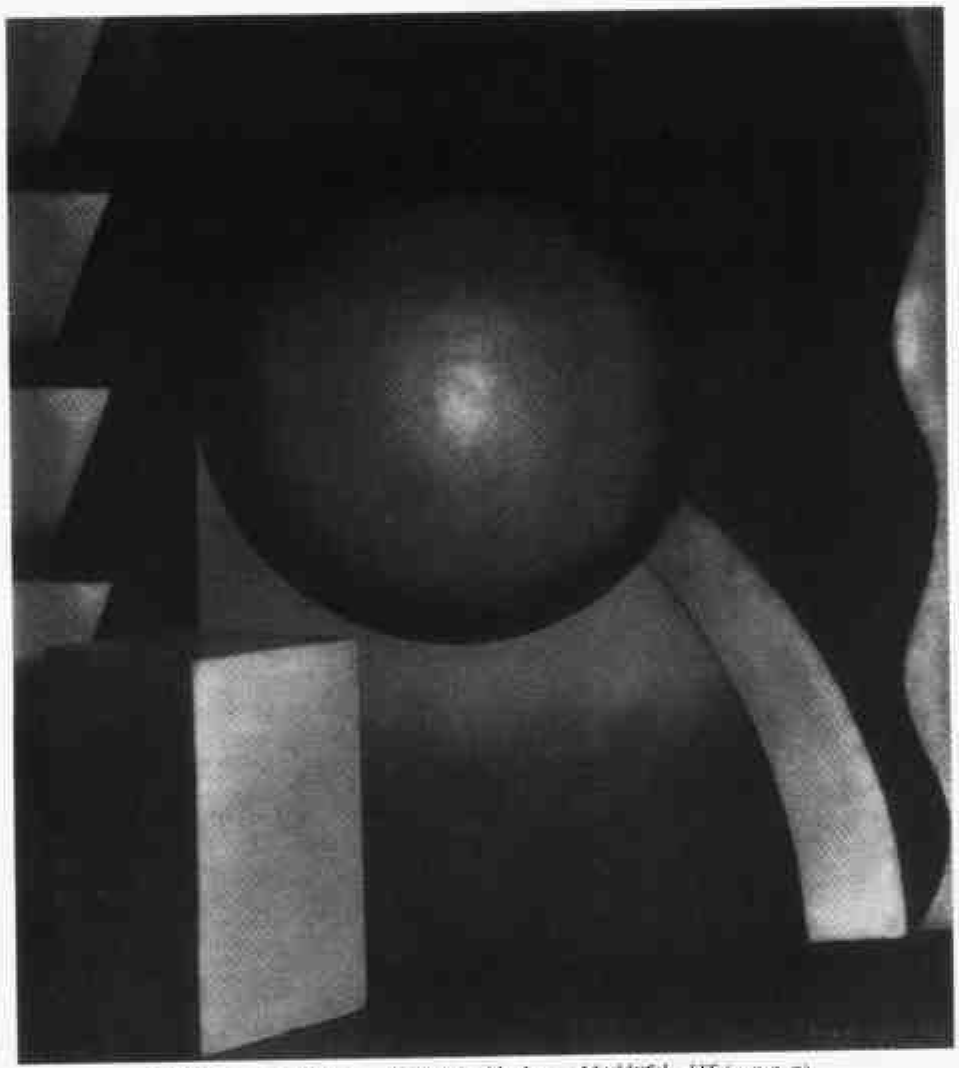


图 10－8 构成　弗朗齐什卡·德蒂科 摄(1925)

化，因其较少情感色彩，被称为“冷抽象”。但现代主义基源于一种强烈的非理性冲动，其主观情感是持久而恒常的要素之一，冷抽象显然不能满足现代主义的全部要求。于是一种基于内心情绪宣泄，具有热情冲动效应的抽象艺术应运而生，这种风格的抽象艺术被称为“热抽象”。在摄影上“热抽象”的代表是美国摄影家弗朗西斯·布鲁吉耶尔。

弗朗西斯·约瑟夫·布鲁吉耶尔（Francis Joseph Bruguiere，1879—1945），1900 年开始摄影，1905 年在纽约结识斯蒂格里茨，深受其影响，此后专心致力于以摄影表现抽象形态的实验，并将探索的结果广泛应用于舞台设计与广告设计。他将摄影称之为“情感视觉化的抽象形式”，这种出发点决定了他的抽象作品除追求新奇的抽象形态之外，更注重其内在情感的力量。在 20 世纪 20、30 年代，布鲁吉耶尔一直使用剪开的纸条作为拍摄对象，在不同的折叠、卷曲或穿插、缠绕形态，以及各自不同的精细照明之下，追寻最有情绪内涵或情感特色的形态，然后拍成照片。这些“热抽象照片”立即成为广受欢迎的

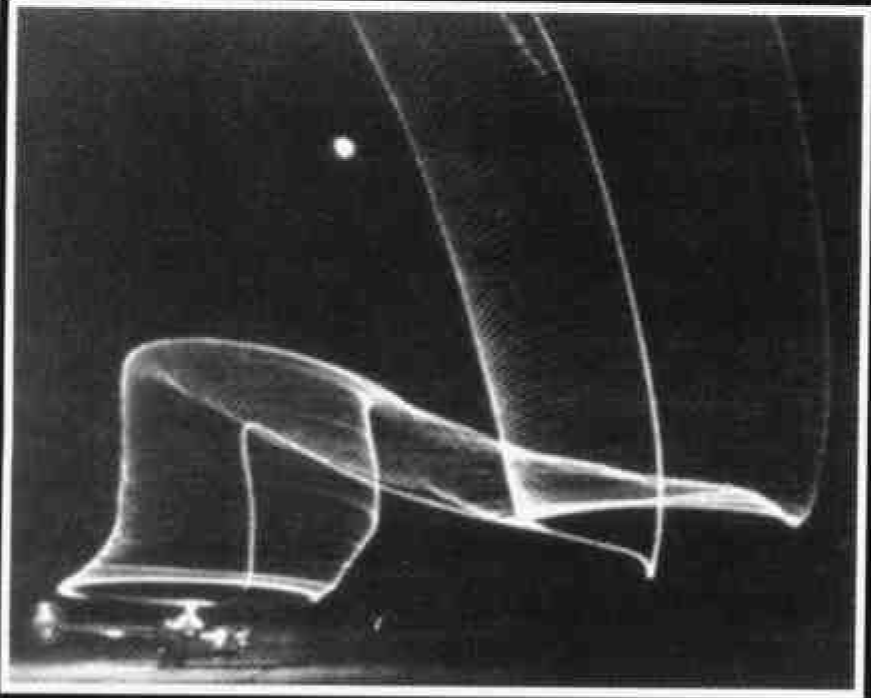


图 10－10 直升飞机起飞　费宁格 摄(1957)

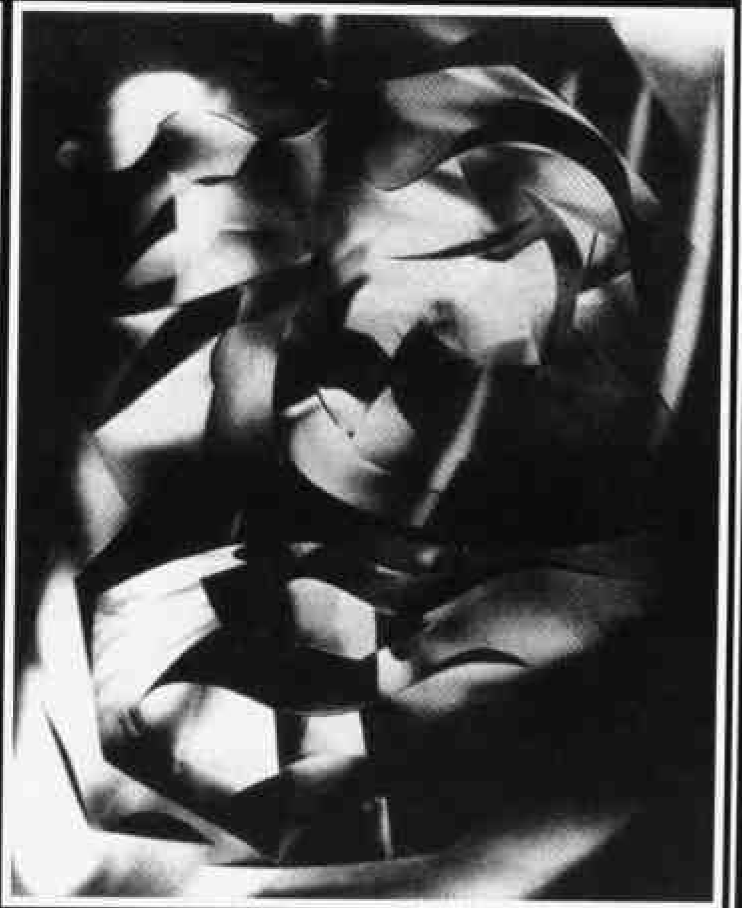


图 10－9 刻纸抽象　布鲁吉耶尔 摄(1940)

图 10－12 女人　比尔·勃兰特 摄(1958)

图 10－11 扭曲　安德烈·柯特兹 摄(1933)

先锐作品，为布鲁吉耶尔带来广泛声誉(图10－9)。布鲁吉耶尔后来移居英国，出版抽象摄影专集《超越这个点》，晚年仍致力于负感效应、叠印合成等探索，是抽象主义摄影发展中举足轻重的“热抽象”奠基人与集大成者。

此后，一种比纳吉的“冷抽象”，布鲁吉耶尔的“热抽象”更富摄影特色的“动抽象”悄然兴起。“动抽象”是指照片能记录暗背景中光点、光线、光区在快门开启时间内位移轨迹，由此将物形隐去而只留存光的时间历程的抽象方式。“动抽象”的出现首先要归功于美国摄影家洛特·雅各比，她原籍德国，1935年移居美国。雅各比主要从事人像摄影，曾为德国版画家珂勒惠支、美国作家德莱塞、科学家爱因斯坦等拍过肖像。在20世纪30年代，她通过多次实验，发现在黑暗环境中长时间曝光，底片可以记录整个时段中光点的运动轨迹。她拍摄了钟摆上光点的运动轨迹，创造了全新视觉体验。这种“光点抽象”很快被摄影师们所采纳，创造了许多传世名作。其中脍炙人口的杰作要数美国摄影家费宁格的《直升飞机起飞》(图10－10)。安德烈亚斯·费宁格(Andreas Fejninger，1906—)，生于巴黎，1940年移居美国，是《生活》杂志专职摄影师，除大量杰出的摄影报道外，其光影探索照片也颇具影响。

作为摄影抽象的方法，无论“冷抽象”、“热抽象”在本质上都是几何抽象，亦即空间结构要素的抽象，是从立体到平面，从物态到结构的转化，属纯空间范畴。在这一点上与绘画没什么原则区别，这也正是它们同源于包浩斯的内在原因。但“动抽象”则完全不同，它更多地体现了时间因素，是光区移动在时间上的经历平面化的结果，是时空两种因素之间的转化，是时间这种非视觉因素的视觉化，因而它的内涵更为丰富。“动抽象”虽然具有平面抽象的视觉形式，但它往往会传递固定的时间体验，因而不像几何抽象那样虚无缥缈，常常具有明确的内容和情感特征。其中“光点抽象”的方法到50年代后，成为夜间摄影习见的手法，不再具有现代主义的内涵，但作为一种抽象手段，

对摄影视觉的延伸与开发仍具有重大意义。

继纳吉之后的许多抽象摄影实验,更多地注重暗室制作效应,但到了20世纪50、60年代,"暗室抽象"逐渐开发得比较完备,于是抽象摄影更多地借助于新兴照相器材,尤其是高素质的非标准镜头的变形能力。以改变明视形态为主的"变形抽象"成为抽象摄影新的劲旅。这种抽象不像物影照片或光点轨迹照片那样完全滤除客观物体的原有形态,而是在原有形态的基础上对局部或整体作出变形处理,从而体现一种超越客观的新感受。因而"变形抽象"也可以称之为"半抽象"。"半抽象"有时也称为"不完全抽象",最初出现于建筑摄影。像纳吉拍摄于1928年的《鸟瞰》、埃文思拍摄于1929年的《墙与窗》、伯克·怀特拍摄于1936年的《管道结构》等等都有明显的抽象意味。后来"半抽象"领域逐步扩大,成为一种普遍采用的摄影抽象方法。一些大师级的摄影家也在自己的创作中糅合了抽象因素,如安德烈·柯特兹的《扭曲》(图10-11),比尔·勃兰特的《女人》(图10-12)等等。爱德华·韦斯顿的静物或某些风光照片,也明显地具有这种半抽象气息,如《卷心菜》、《青椒30号》等等。

综观抽象摄影的发展,可以看出,它经历了一个"脱离——独立——回归"的过程,即由世纪初物影抽象的完全脱离物体固有视觉形态,到"冷、热、动"抽象的纯抽象形态,再到50、60年代以后"半抽象"向物体固有视觉形态的回归,这表明摄影表现的抽象语汇在不断完备,同时摄影本质再次成为创作的目标与归宿。毫无疑问,抽象主义摄影作为20世纪"一种美学—哲学的抽象派艺术"、"到目前为止最为深奥的,最少凭视觉去感受的一种态度",还没有失去自己的锐气,是现代主义摄影长入21世纪的一支富有活力的支脉。

39. 达达主义与摄影蒙太奇

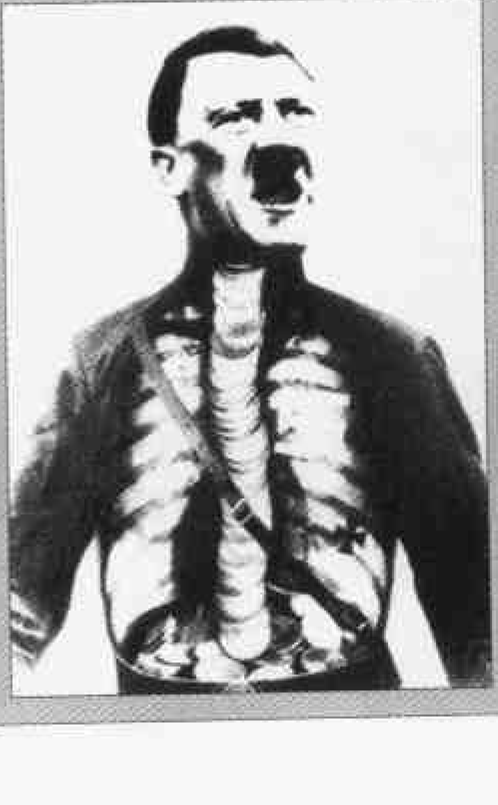
达达主义是从第一次世界大战到战后，流行于瑞士、德国、法国的现代主义文艺思潮。它以拉鲁斯词典中一种玩具马的名字“dada”作为自己的称号，主张对一切传统的反抗与破坏。它明显地蔑视理性，以反理性、反审美、反道德态度著称于世，在技法上采用无意识拼贴、摹拓、堆积构成等方式。这种创作态度虽然具有强烈反抗性和冲击力，但很难长期维系，于是达达在1922年便基本销声匿迹。但达达派的拼贴、剪辑及无意识创作，却对摄影的发展发生了意外的刺激与推动，那就是摄影蒙太奇的产生。蒙太奇（法文Montage）原本是电影术语，它并不是一种拍摄方法，而是一种剪辑技巧。电影蒙太奇产生于20世纪20年代，它是画面在时间序列中接替变化造成戏剧效果的理论化表述。但摄影蒙太奇由于单一画面没有接续时间序列，因而演变为平面视觉要素的接续与组合，并从而产生与各要素完全不同的新的表达内容。

摄影剪辑或摄影蒙太奇作为一种具有现代主义意识的流派，起源于达达派的柏林艺术家。柏林达达派在战后成为欧洲达达主义的重要基地，休森贝克、巴德、梅林克等画家积极活动，而乔治·格罗思、约翰·哈特菲尔德、汉娜·霍荷、劳尔·豪斯曼则将达达主义应用于摄影，创作了大量达达风格的作品。《达达之舞》（图10－13）是汉娜·霍荷拍摄于1923年的作品，虽然此时柏林达达派已解散，但照片用新奇而庞杂的剪贴及浓厚的无意识风格为达达艺术谱写了一曲“绝唱”。更值得注意的是，格罗思、哈特菲尔德、汉娜、豪斯曼几乎在同时，发明了摄影蒙太奇，并深入探索了在同一有限平面内，视觉素材组合的新美学理念。其中哈特菲尔德更将摄影蒙太奇作为反纳

粹的斗争手段，其强烈的批判锋芒一直为人所称道。《阿道夫吞金术》(图 10－14) 也许是第二次世界大战前，揭露和谴责希特勒最为有力的艺术作品，照片的蒙太奇技法也可以说是天衣无缝、精妙绝伦的。

在美国，使摄影蒙太奇得到发展的是杰里・尤尔斯曼(Jery Uelsman，1934—)。他擅长将完全没有任何关系的影像素材以无意识状态组织在一起，组成一幅具有空间感的照片，这一点使他有别于柏林达达派摄影家的室内蒙太奇风格。他极力倡导新的“摄影视觉”，将自己的暗室命名为“视觉研究室”。摄制于 1992 年的《山岳与人体》(图 10－15)，是尤尔斯曼代表作之一，从这幅照片中，我们可以看出尤尔斯曼摄影蒙太奇作品的独特空间意味和荒诞效果。

达达艺术退出艺术实践后，摄影蒙太奇并没有随之消亡，相反，由于它巨大的潜在表现力及其惊人的可塑性，在脱离现代主义的思想背景之后，它仍然一直活跃在现代摄影创作领域。20 世纪 60 年代之后，大量非现代主义的摄影蒙太奇作品出现，而在时尚、广告等实用摄影领域，摄影蒙太奇更得到了广泛的应用，创造了令人眼花缭乱的新奇视觉效果。



右图 10－14 阿道夫吞金术 哈特菲尔德 摄(1932)
左图 10－13 达达之舞 汉娜・霍荷 摄(1923)

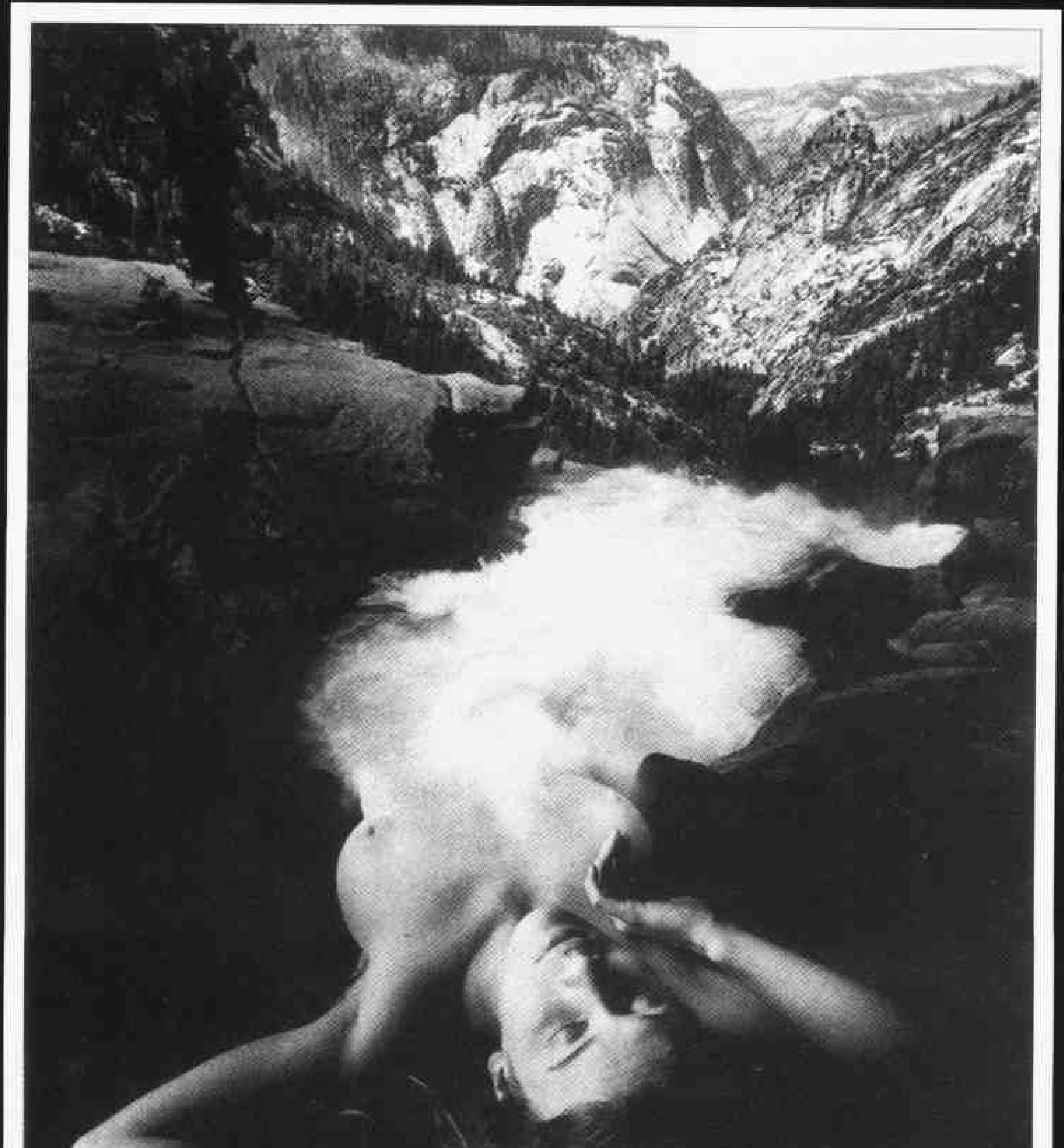


图 10－15 山岳与人体　尤尔斯曼 摄(1992)

40. 超现实主义摄影与曼·雷、哈尔斯曼

超现实主义摄影在现代主义摄影范畴内是发展比较完备、创作成果最为丰富的一个支脉，也只有在这块理论基底庞博、思想沉淀深厚的摄影土地，才能孕育出现代主义摄影大师一级的人物。

“超现实主义”一词，首见于1918年阿波里耐的戏曲《特勒西亚的乳房》，其副标题为“超现实主义的戏剧”。1924年布洛东发表《超现实主义宣言》，标志超现实主义作为一种文艺思潮和先锐艺术运动，正式开始。超现实主义“企图表现思维现实之功能的纯粹下意识的自动作用，是没有一切理性约束的，没有审美道德先人为主的思维的听写”。在发展历程上，超现实主义是由达达派演变而来的，但它与达达派有很大不同。超现实主义虽然与达达派同样标榜“下意识”，但作品并非如达达派那样属系无意识拼贴，相反，超现实主义作品的思维和意识作用非常明显。但这种“意识”与一般的理性不同，它所表现的是弗洛伊德所谓的“潜意识”。弗洛伊德的精神分析学说是超现实主义真正的理论基石，潜意识、性欲决定论、梦境解析及精神失常者的知觉幻像，给超现实主义提供了广阔的创作天地。早在19世纪中期，法国象征主义诗人兰波、波德莱尔就为后来的超现实主义埋下了梦幻解析的伏线，20世纪20年代阿拉贡、布洛东、阿尔普、米罗、德尔沃等人从诗歌、绘画等许多方面展开超现实主义创作，1938年在巴黎举办的超现实画展使这一运动盛极一时。然面，对超现实主义摄影影响最大的则要数西班牙画家萨尔瓦多·达利。达利尝试过多种画风，但以超现实的“疑拟描绘法”最为成功。他把绘画看成是“想像世界的自制的彩色照片”，面他对物体的写实性笔触与错乱疯狂的变形组合，恰恰是摄影最擅长的技法。而且，达利的拼接组合是有意识的，也

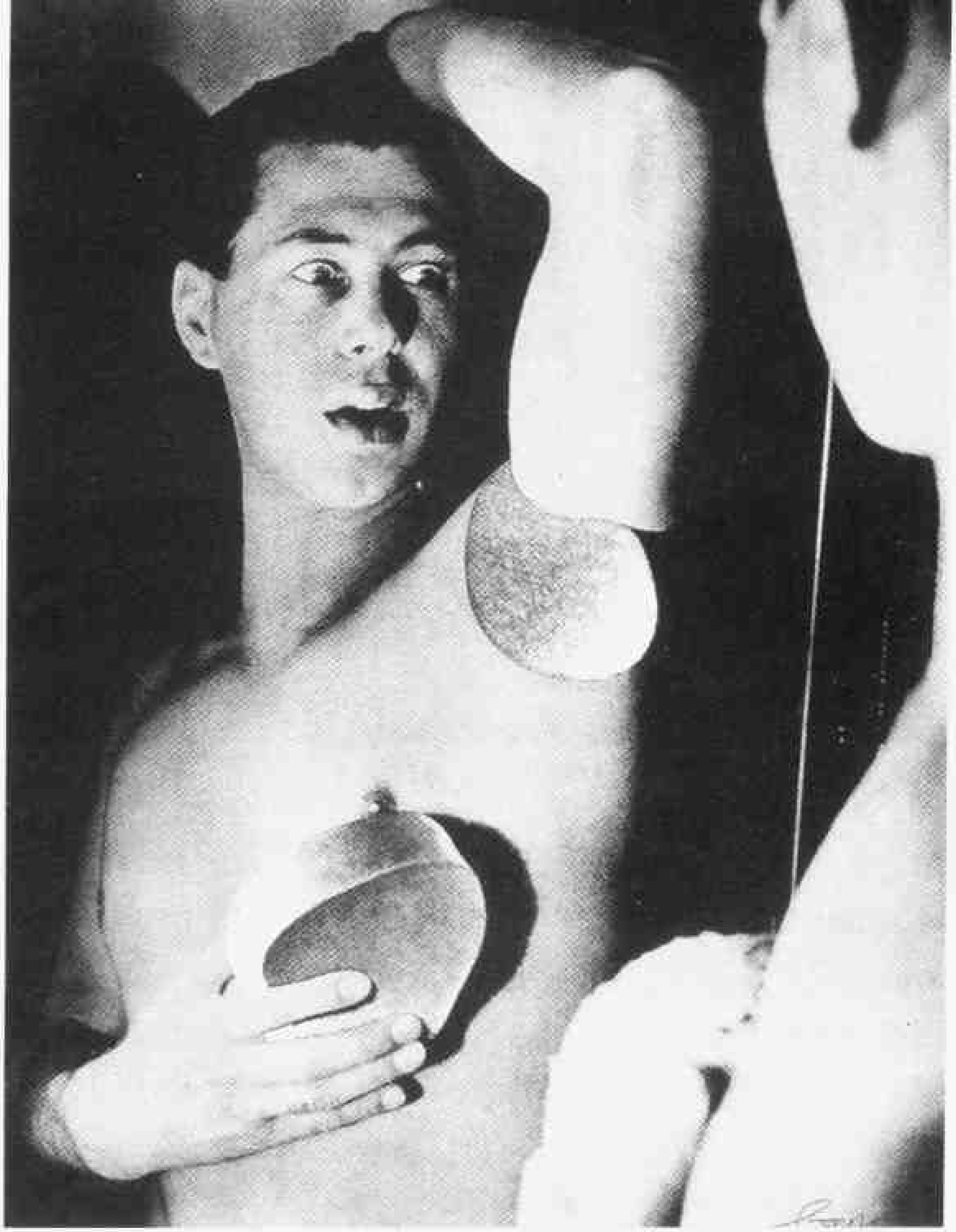
图 10－16 玩偶　汉斯·贝尔墨 摄(1935)

就是有明确内涵的，正如弗洛伊德本人对达利所言："你的画使我们感兴趣的不是潜意识而是有意识。"这使受其影响的摄影家们摆脱了杂乱无章、缺少思想的达达主义桎梏，发挥了自己的聪明才智，创作出大量惊世杰作。

超现实主义摄影包括为数众多的摄影家，有些是偶尔尝试者，如来自匈牙利的安德烈·柯特兹拍摄了系列超现实照片《变形人体》，布拉塞的自然与人体组合照片，莫霍利·纳吉的部分作品（如《晒太阳的婴儿》（1926 年）等等。其中涉入较深的是画家、雕塑家汉斯·贝尔墨。贝尔墨是德国人，他以设计、插图为业，但酷爱超现实摄影。30 年代中期发表一组洋娃娃组合照片，将洋娃娃玩具的各部分拆开随意组合，然后用不同照明创造超现实梦幻气氛，在摄影界引起很大反响（图 10－16）。美国摄影家李·弗里兰德虽以拍摄风光，尤其是城市风光著称，但一些照片的

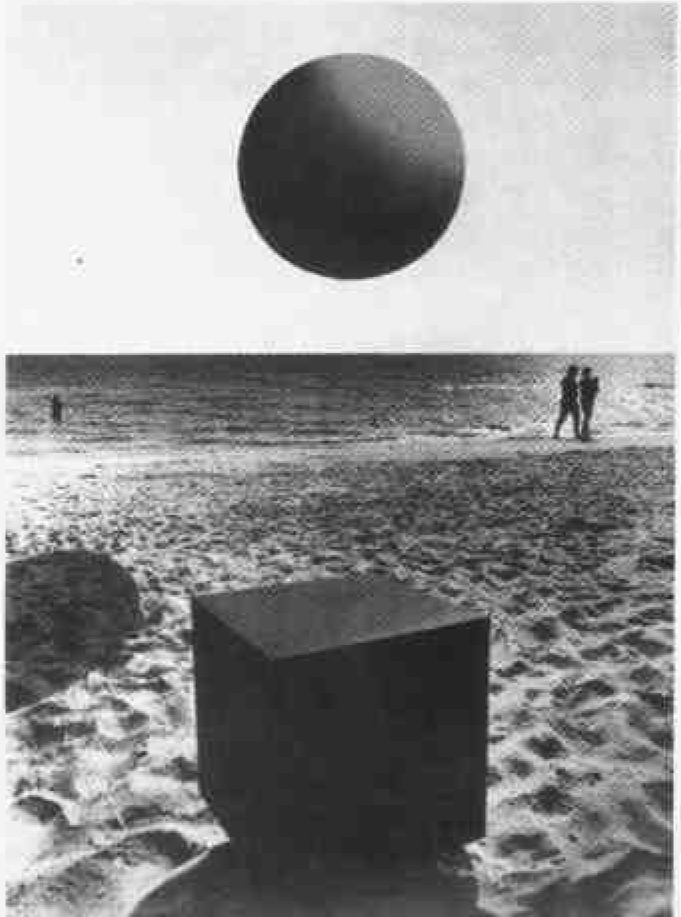
图 10－17 舞姿　芭芭拉·摩根 摄(1940)

图 10－18 自拍像
赫伯特·巴耶尔 摄
（1932）



下右图 10－19 自拍像
安格斯·麦克贝恩 摄
（1974）

下左图 10－20 无题
尤尔斯曼 摄



画面却充满超现实气息，混乱与荒诞成为城市普遍的氛围，其中不少是典型的弗洛伊德"白日梦"写照。芭芭拉·摩根将抽象与超现实融合在一起，也创作了一些杰出作品（图 10－17）。赫伯特·巴耶尔出自于莫霍利·纳吉门下，深得纳吉先锐精神的熏陶，又醉心于弗洛伊德潜意识理论，因而摄影作品中的超现实构思细微精巧又有极强的冲击力。《自拍像》(图 10－18)，是巴耶尔的代表作，这幅照片以真实与梦幻的交织，反映了人类普遍存在的残肢潜意识，这与 20 世纪初频繁而残酷的战争有不可割断的联系。英国的安格斯·麦克贝恩从事过人像与戏剧摄影，然而他更为人知的作品是那些超现实照片，如《无题》、《弗朗西斯节》、《自拍像》(图 10－19)。在抽象摄影方面有很高造诣的尤尔斯曼，也创作了不少具有超现实特点的作品。《无题》(图 10－20) 是尤尔斯曼这类作品的代表，照片将抽象主义、立体主义、超现实主义巧妙融为一体，在梦境氛围中，突出了抽象几何立体的视觉凝聚力。评论者说"尤尔斯曼的照片像梦一样，可以是不具任何意义的，也可以有多种意义[①]"。这正是超现实潜意识的特征。而在超现实主义摄影上做出杰出成绩的两位大师级人物是曼·雷和哈尔斯曼。

曼·雷(Man Ray，1890—1976)，美国人，生于费城，原名伊曼纽尔·鲁德尼茨基，早年在纽约全国设计学院学习艺术与写生。20 年代起在巴黎从事绘画、雕塑、广告设计和摄影。曼·雷是一位才华横溢的现代主义艺术家，其摄影造诣与成就尤其为人称道。他曾先后参与达达、立体、超现实等多种先锋艺术运动的创立与实践活动，与斯蒂格里茨、马歇尔·杜尚等有密切的交往。

曼·雷的摄影是从绘画开始的，他将自己的绘画、雕塑等拍摄下来，用以存档记录，但他很快发现摄影有自己独特的表现领域与表现手法，于是他确立了自己的信条："以摄影表现绘画所不能表现的，以绘画表现摄影所不能表现的。"但无论绘画还是摄影，曼·雷都始终

① 阮义忠：《当代摄影新锐》。

不懈地贯注了自己的现代主义精神。他被摄影界公认为“不知疲倦的创新者”。在摄影技术上，曼·雷开发了自己的“物影照片”系统，并被摄影界习称为“雷影照片”。曼·雷首创了应用“萨巴蒂效应”制作反转负像影像的“中途曝光”技法。但他更有影响力的摄影活动主要是超现实摄影的创作。曼·雷的超现实照片，大多拍摄于他在巴黎居住的 20 年，这 20 年是他一生创作最辉煌的时期。从 1920 年至 1940 年，曼·雷以充沛的精力、独创的风格，活跃于巴黎绘画、摄影界。1940 年，德国纳粹占领巴黎前，曼·雷逃出法国，回到美国，居住在洛杉矶好莱坞影城。但此后十年之久，他基本没再从事摄影。直至 1952 年，曼·雷又回到巴黎，仍以绘画为主，偶尔涉足摄影。从这些经历中，我们可以看出，曼·雷以自己的创作沟通欧洲和美国的现代主义先锋艺术，他的创作自然也有着美国和欧洲的双重韵味。

《骗人的泪珠》(图 10－21) 和《安格尔的小提琴》(图 10－22) 是

图 10－21 骗人的泪珠　曼·雷 摄(1930)

图 10－22 安格尔的小提琴　曼·雷 摄(1924)

曼·雷最著名的代表作，这两幅照片的奥妙在于它们初看之下并不像那种半痴半梦的超现实作品，然而只要稍加审视，就会发现它们与常见的写实作品大异其趣。《骗人的泪珠》画面上的五滴晶莹泪珠是那么超乎寻常，惹人注目，令人遐想是什么遭遇才会使人流下如此大滴而凝聚不散的泪珠，原来这泪珠是“骗人”的，它们只是曼·雷放在人脸上的五颗透明玻璃珠而已。实际上画面仍然只是一个白日梦，而且是人人都有的对自己内心所具有的潜在怜悯心感到不可理解和惶惑的那种潜意识导致的梦。《安格尔的小提琴》具有达达色彩，但照片更深的意蕴在于将人体曲线之美与小提琴的韵律之美联系起来，女模特惊异回首的特殊姿态则是典型的超现实意味。因为小提琴的比附显然是人为后加的，奇怪的是模特本人似乎洞悉了这一切，竟然回首观看。这就是一个半醒半梦的迷离状态了。曼·雷曾说过：“与其拍摄一个东西，不如拍摄一个意念；与其拍摄一个意念，不如拍摄一个梦幻。”这句话，几乎可以看作是超现实主义摄影最经典的诠释。

《假面》(图 10－23)拍摄于 1921 年，也是曼·雷巴黎时期的超现实杰作之一。照片将超现实手法应用于人像照片，以兽头嫁接在人脸上，使人的形象变成半人半兽的怪诞形象。这种变形梦幻，也是人类潜意识中普遍存在的一种精神现象，它的来源是对自己身体与精神中存留的动物性冲动无法扼制而产生的恐惧与焦虑。照片非常完整而巧妙地将这一潜意识形象化了。假如将《假面》与另一幅作品《猫头鹰》(图 10－24)稍加对照，就可以充分领会兽性恐惧在人类潜意识中的强大作用了。当然，曼·雷作为一代现代主义摄影大师，其成功之作并不限于超现实领域，他的人像摄影、抽象摄影，特别是运用中途曝光、反转负像技巧的人体摄影也有不少是摄影史上的传世之作。《人体》(图 10－25)是曼·雷为数不多的直接人体作品，但由于极为突出的黑白对比以及模特的非同一般的姿式，这幅作品仍然显得与众不同，具有明显的现代主义气息。而另一幅《人体》(图 10－26)则明显具有抽象和超现实色彩，照片将人体的腰、臀拍摄得难以辨认，既

有抽象的简练超脱，又有超现实的梦幻特色，但却同时将手、脚拍摄得极为清晰准确，这就产生了一种似梦非梦的感觉。

曼·雷的创作影响巨大，生前曾在欧美各国举办多次个人摄影作品展览，他去世后，巴黎蓬皮杜中心举办了规模宏大的曼·雷纪念展，展出他摄影、绘画作品三百余幅，以纪念这位曾先后在巴黎生活44年的现代艺术大师。

菲利普·哈尔斯曼（Philippe Halsman，1906—1979），美国人，生于拉脱维亚里加市。20年代留学德国，在德累斯顿理工学院主修电气工程，业余为乌尔施泰因图片社从事摄影。30年代入巴黎大学深造，为当地《时尚》等杂志拍摄照片。1940年移居美国，长期为《生活》、《视界》等杂志供稿。曾于1945年和1954年两度出任美国杂志摄影家学会主席。

哈尔斯曼的主要摄影活动是人像摄影，他的人像被誉为“心理肖像”，最擅长于人物精神气质和内心世界的精妙刻画，因而许多著名政治家、科学家、艺术家都曾接受他的拍摄，其中他为爱因斯坦拍摄的肖像广为流传。但在摄影史上使他地位崇高的，并不是这些人像摄影，而是他在超现实领域成功的探索。

哈尔斯曼与西班牙超现实主义画家达利1940年相识，此后一直交往密切。与达利合作，创作了一系列杰出的超现实主义摄影作品，这些作品往往以达利为主人公，意象突兀，境界幽邃，既有梦境、潜意识的明显流露，又不乏有意识的精妙暗示与隐喻。可以说，在哈尔斯曼手中，超现实已不是一种空泛的理念，而是一种思维方式、感受方式和娴熟的表现方式。《原子达利》（图10－27），是哈尔斯曼超现实照片中最有代表性的，这幅照片是受达利原画《原子达利》激发而创作的。哈尔斯曼邀请达利本人当照片主人公，并将照片设计为一切物体均失去重量，像原子、质子等自行悬浮，并要造成瞬间时空的凝固效果。看到这幅作品，人们会自然联想到达达与超现实惯用的剪贴手法，可令人惊异的是，这幅照片却根本不属剪贴或暗房技巧的产物，

图 10－23 假面　曼·雷 摄(1921)

图 10－24 猫头鹰　曼·雷 摄

图 10－25 人体　曼·雷 摄(1922)

图 10－26 人体　曼·雷 摄(1930)

而是一次曝光直接拍摄的。哈尔斯曼让达利在画板上起跳，并同时用五位助手抛物、泼水，反复28次，历时6个小时，才在第16次拍摄中得到这幅理想照片。《原子达利》最成功之处，就是不仅“超现实”，而且“超吸力”、“超时空”，照片表现的是人们常在梦境中体验的完全失重、凌空悬浮那种独特感觉，同时又用明确的隐喻表达了达利绘画的风格。《达利与骷髅》(图10－28)则娴熟地运用了传统剪贴技巧，将9位人体模特构成的“红粉骷髅”与达利肖像组合在一起，从而表达了人类潜意识中关于性与爱、生与死的核心情结。《达利的眼睛》(图10－29)以曼·雷精湛的人像技巧为基础，配之以暗房加工，突出地表现了达利不同凡响的超现实主义创作。“三只眼睛”全都挤在右眼应在的位置周围，并逼视着世界，仿佛能透过人的意识，看到那些隐秘的、荒诞怪异的潜意识。

图10－27 原子达利　哈尔斯曼 摄(1948)

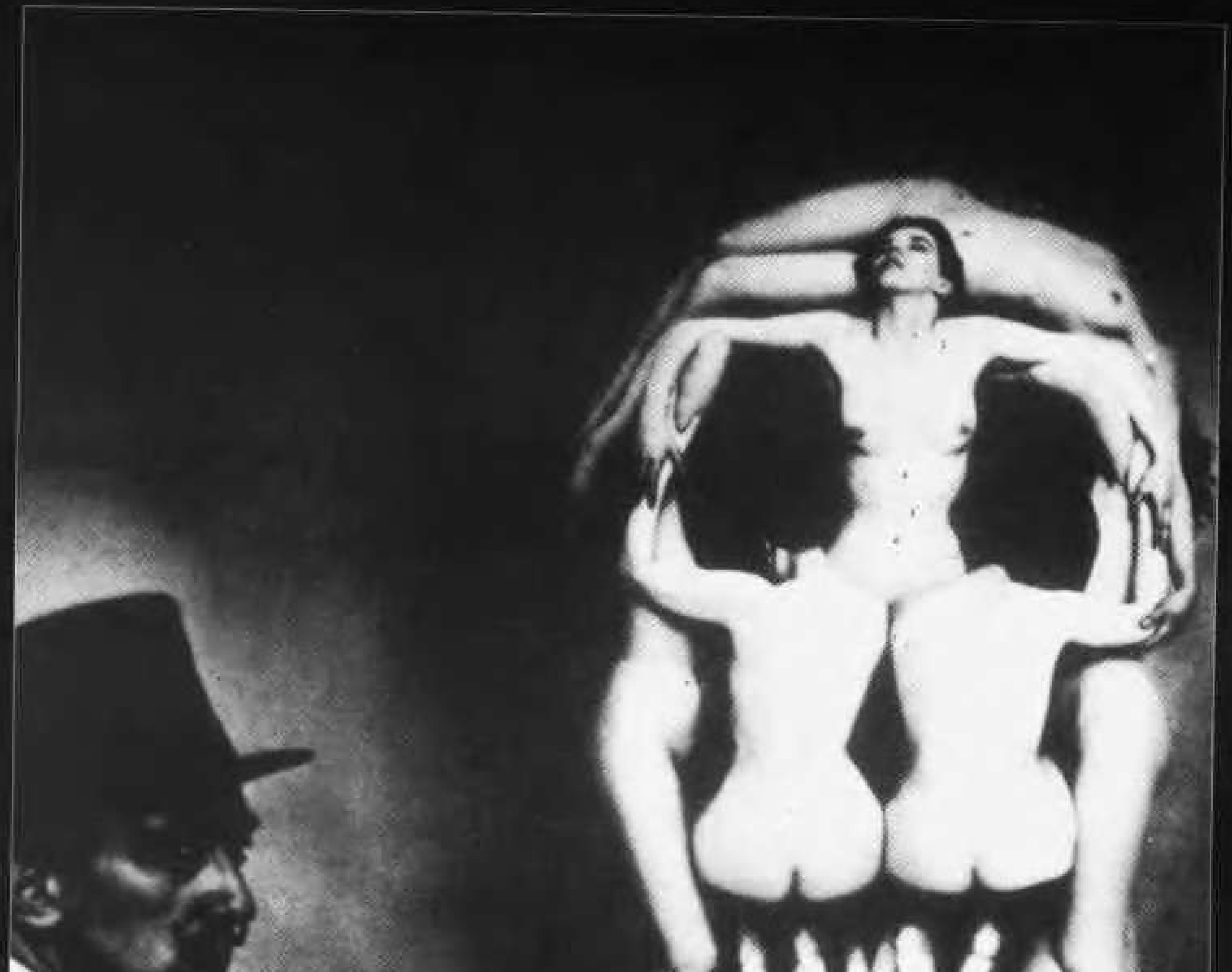


图 10－28 达利与骷髅　哈尔斯曼 摄(1951)

图 10－29 达利的眼睛　哈尔斯曼 摄

哈尔斯曼还曾以系列人物摄影《跳跃》轰动一时，他要求那些被拍的大人物、名流，放开平日的架子，在照相机面前自由跳跃，他认为只有跳跃时，人们才会脱去假面，露出真我，让平日被压抑的内心情感得以流露。当时许多名人都接受了哈尔斯曼的这一奇怪要求，如电影明星玛丽莲·梦露，物理学家欧本海默，政治家尼克松等等。这种双脚离地的跳跃实际也是哈尔斯曼追寻潜意识释放的一种尝试，应属于他超现实摄影的探索之内。

哈尔斯曼的摄影为现代主义摄影树立了一座里程碑，1975 年他获美国杂志摄影家学会授予的终身成就奖。

曼·雷和哈尔斯曼之后，自 20 世纪 60、70 年代起，超现实主义扩散到许多从事探索性创作的摄影家那里，使他们的作品带有浓厚的梦幻意味。其中，美国摄影家威廉·韦格曼（William Wegman，1946—），具有代表性，他的作品介于抽象与超现实之间，有形式的凝缩凸现，有情节串连的暗示，也有超现实的心理解析。他的作品《狗》（图 10－30），看似简单，却是一种非现实的画面，给人一种超乎自然的幻觉之感。

图 10—30 狗　威廉·韦格曼 摄(1982)

41. 新客观主义摄影与主观主义摄影

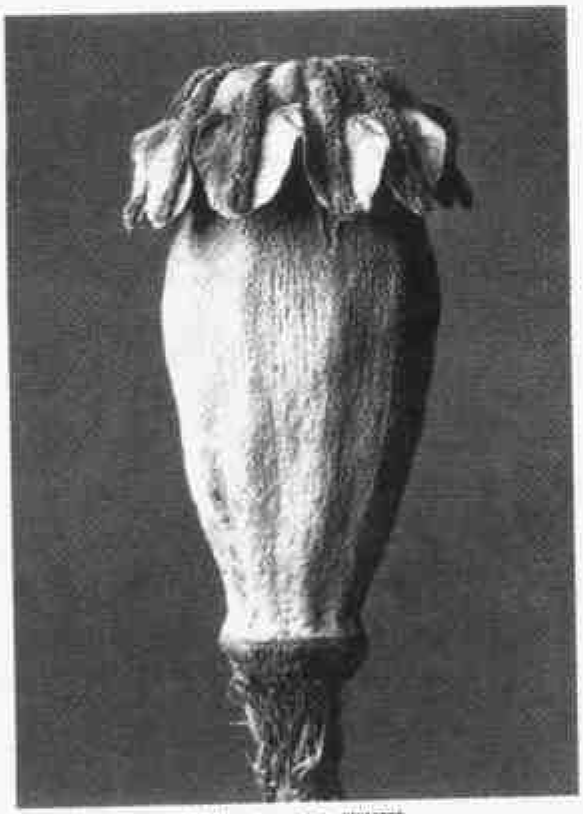


图10-32 罂粟
布鲁门菲尔德 摄(1928)

在现代主义摄影中还有一支被称为"新客观主义摄影"的流派，它产生于20世纪后期的德国，那时德国作为高级照相机的发源地，代表着照相工业的最高水准，同时在文学与绘画方面一股强劲有力的新客观主义思潮正在兴起。新客观主义主张精确、科学、一丝不苟地表现客观世界本身，特别注重对机械工业带来的现代文明加以诠释。新客观主义摄影以这种富于现代性的理念作为自己的旗帜，展开创作活动。镜头面对的主要是机械文明的产物，而表现手法直接、精密，冷静而近于生硬。新客观主义的首创人兼代表人物是德国摄影家阿尔贝特·伦格尔·帕契（Albert Renger-Patzsch，1897—1966），他始终热衷于拍摄工业产品、城市建筑，从中寻找最富于机械文明力度的题材，他有时也从自然界中撷取画面，但他却从不把大自然活跃的生命作为自己的视点，相反，他总是能够发现自然界中那

图10-31 长生花　伦格尔·帕契 摄(1928)

图 10－33 儿童狂欢　施坦纳特 摄(1971)

些结构严谨、组织良好从而类似机械造物的东西，并用自己的镜头凸现这种非混沌的自组织形态(图 10－31)。《火车头的回转轴》拍摄于 1923 年，从中已可以窥见帕契新客观主义取向和特色。帕契的新客观主义也表现在他在画面中虽然强调力度，却很少直接表现动感，他拍摄的工地上，没有人拉操纵杆，轮轴不转动、烟囱不冒烟，但在明快的光照下，这些东西似乎随时都可以启动，随时都可以发出巨大的力量。这正是那个时代工业文明巨大潜力的写照。欧文·布鲁门菲尔德(Erwin Blumenfeld，1879—1969)，生于德国柏林，1946 年加入美国籍，也是新客观主义摄影的代表人物。他的作品明显地带有德国的冷静与精细，如拍摄于 1928 年的《罂粟》(图 10－32)，将原本是生命体的罂粟果拍摄得如同一个人工雕镂的器物，充分地表达了将一切视为机械文明秩序中的质点的审美观。德国摄影家赫伯特·贝亚尔、波

兰摄影家热尔曼·克鲁、弗罗伦斯·亨利等在新客观主义实验摄影方面也都取得了不少成果。

1952年，奥托·施坦纳特出版《主观主义摄影》一书，标志现代主义摄影进入战后主观主义盛行的新时期。主观主义摄影不再像战前各流派摄影家那样关注人类的现实命运或精神世界，相反，它主张一切从个人出发，关注个人的意义而远离社会的存在。主观主义摄影也没有像其他现代派摄影运动那样有系统而明确的理论体系，在作品形式感方面没有统一创作模式，也没有自己哪怕是松散的组织体系，可以说主观主义摄影乃是对持有同一类创作理念的摄影家拍摄倾向的笼统概括。但是，作为一种现代主义的新演绎，二战之后的主观摄影，其影响面之广泛，流行之长久，却超过了战前诸多有理论有组织的现代主义摄影活动。

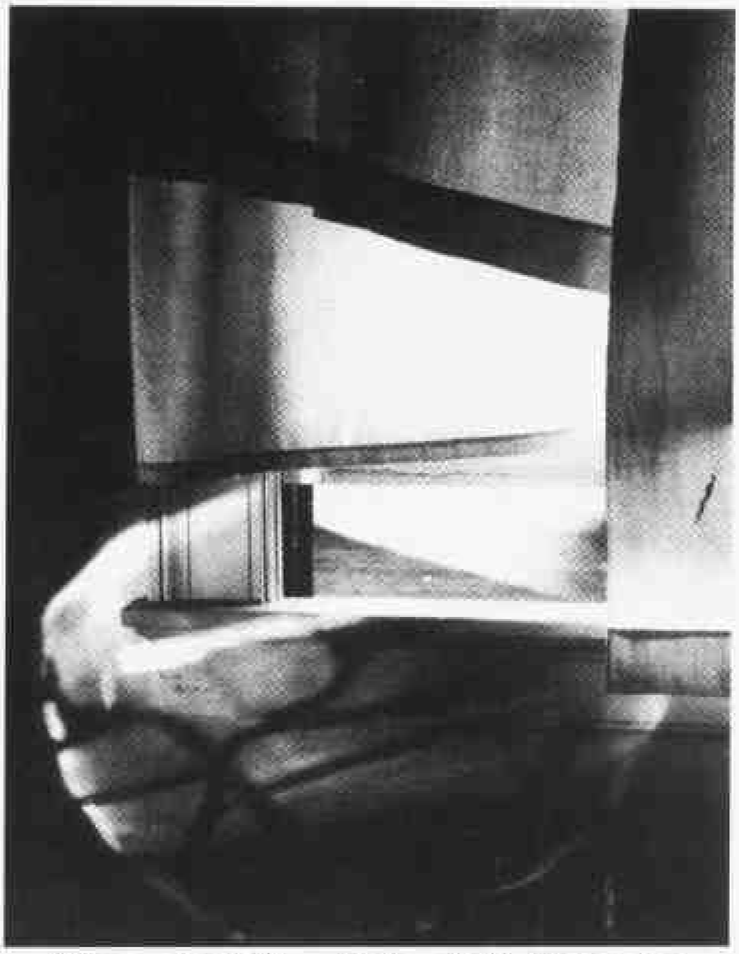


图10－34 窗风　米诺·怀特 摄(1958)

奥托·斯坦纳特(Otto Steinert，1915—1978)，德国人，二战之后德国主观主义摄影的倡导者。1949年发起成立“摄影造型”小组，曾在1951年、1954年、1958年三次主办“主观摄影”展览。他主张主观摄影应当包括“个人摄影创作的所有领域，从抽象的物影照片，到心理上意义深远的和视觉上严密构成的新闻报道”。斯坦纳特主要从事摄影教育，曾任德国摄影家协会会长。《儿童狂欢》(图10－33)是斯坦纳特拍摄于1971年的作品，从这幅弥漫超现实色彩的照片，我们

能够对斯坦纳特的"主观摄影"窥见一斑。

米诺·怀特(Minor White, 1908—1976),美国摄影家,他擅长于将个人情感与体悟投射到照片内的客观影像中,从而体现"主观主义"的创作追求。《窗风》(图 10 - 34)拍摄于 1958 年,照片并不着重表现野外的风吹过,窗帘如何飘动,而是努力创造在风掀起窗帘瞬间,给人造成的迷离恍惚之感。

约瑟夫·苏德克(Josef Sndek, 1896—1976),捷克摄影家,1920 年从事摄影,1924 年发起成立捷克摄影家协会。苏德克长期从事记录摄影,拍摄过数百张布拉格街景,同时也搞摄影人像和广告摄影。他的艺术摄影带有浓烈主观色彩。摄制于 1940 年的《无题》(图 10 - 35)是其代表作。照片以奇幻怪异略近恐怖的画面,让人感到失去独立思考的可悲。

亨利·卡拉汉(Harry Callahan, 1912—),美国人,曾任芝加哥设计学院(新包浩斯前身)摄影系主任。卡拉汉 1938 年涉足摄影,曾受亚当斯、斯蒂格里茨、纳吉等人多方面的影响,他认为,"照片能够捕捉人们不易看到的瞬间",善于从各种平凡事物中寻找通向内心世界的摄影之门。他曾以夫人埃莉诺为模特拍摄一系列视点独特的人体艺术作品,获得很大成功。他一向不赞成人们用理性解析他的作品,他强调"要知道我想说什么,就看我的作品。"即使他的人体作品也有强烈象征和表现主义韵味(图 10 - 36)。而他的主观色彩,主要表现在"我感兴趣的是以一种新的强调方法揭示主题"。《籽》单纯明净到只有一茎纤弱的枯枝和两团缩成黑点的籽粒,但内中蕴含的生命力仍令人感动。

艾伦·西斯金德(Aaron Siskind, 1903—),美国摄影家,1930 年开始摄影,曾加入美国纽约电影与摄影同盟,退出后先后于多所大学教授摄影课程,后被芝加哥哥伦比亚学院授予博士学位。西斯金德最初的摄影基本上是写实的,直至 20 世纪 40 年代在拍摄一小岛宗教活动时,受到影响转而探索主观摄影。他擅长以独到的视角,发掘常

图 10 – 36 人体　亨利 · 卡拉汉 摄

人不加注意的细节，并赋予这些平凡事物以强烈的自我感受，《海草》和《巨石》(图 10 – 37)都是这种表现自我发现、自我投射的照片。

焦恩 · 迈利(Gjon Mili，1904—1984)，美国摄影家，生于阿尔巴尼亚的科尔察，1923 年移居美国。30 年代从事摄影，主要致力于高速摄影，《走下楼梯的裸体》采用暗室长时间曝光，高频闪光拍摄，是同类照片中最早也最富有表现力的一幅。他的著名作品《画家毕加索》(图 10 – 38)[1]，拍摄于法国南部瓦劳里陶器作坊里，先在完全黑暗中让毕加索用小手电筒在空中随意画了一个半人半怪的怪物，由光点轨迹在底片上曝光，然后再用闪光侧面照明拍摄陶器作坊和毕加索本人。结果画面出人意料地产生了一种超现实气氛。

欧美流行的各种现代主义思潮，也波及到俄国和日本，使那里的摄影家也开始探寻利用摄影方式表现自我、扩张自我。其中以十月革

① 又称《瞬间消失的艺术》。

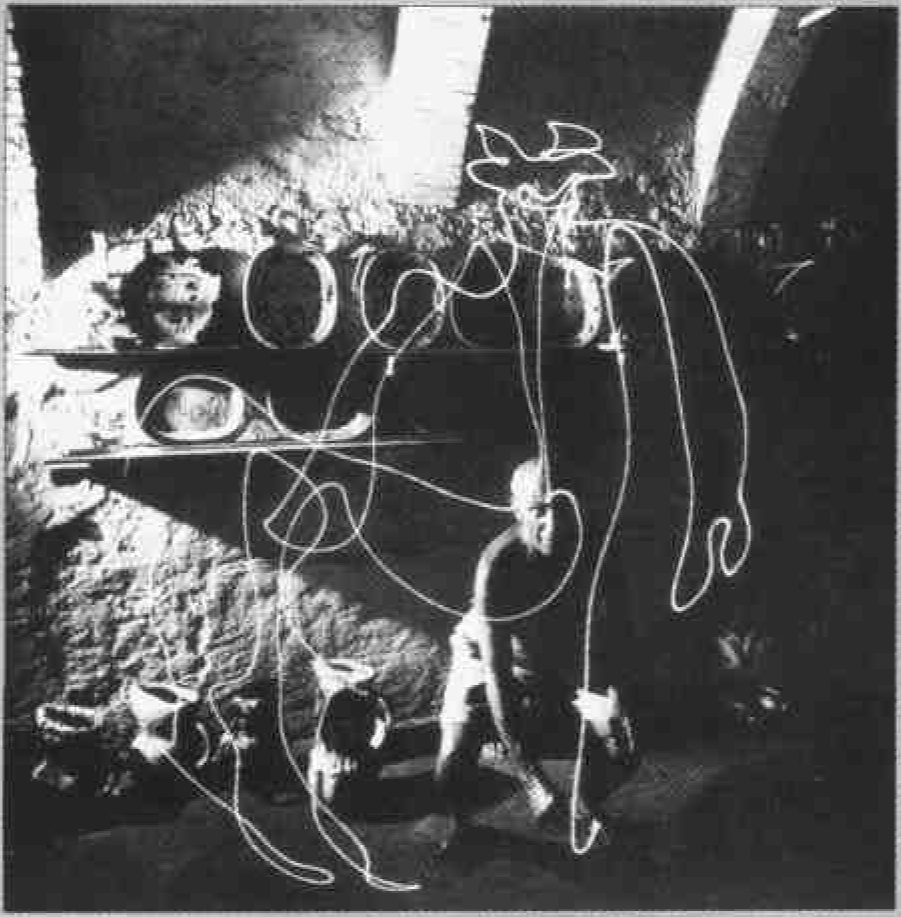


图 10－38 画家毕加索　焦恩·迈利 摄(1951)

图 10－35 无题　约瑟夫·苏德克 摄(1940)

图 10－41 休息　上田备山 摄(1940)

图 10－37 巨石　西斯金德 摄(1954)

图 10－39 先锋　罗德钦科 摄(1928)

命胜利后不久，亚历山大·罗德钦柯和艾尔·李西斯基，以及日本小石清、上田备山、花和银吾等人的摄影表现得最为明显。罗德钦柯的《先锋》(图 10－39)，拍摄于 1928 年，照片与当时苏联一般的照片视角完全不同，打破了常规，凸现了拍摄者自身的激情冲动。《构成主义者的自拍像》(图 10－40) 是李西斯基 1924 年的作品，照片明显透露出达达艺术的影响，并具有超现实主义、构成主义等形态。《休息》(图 10－41)，是日本摄影家上田备山 1940 年的作品，从被肢解的双臂和下肢那种极不自然的位置上，可以体会到一种残忍和冰冷，这种可怕的类梦境，当然也属宣泄主观感受的超现实范畴。

随着世界局势的变化，现代主义摄影到 20 世纪 60 年代，已经不像世纪初草创时期那样具有鲜明的反叛锋芒和批判力度，也不再那么崇尚机械文明，但凸现与弘扬主观，表现自我，仍是现代主义摄影不变的核心理念。

图 10－40 构成主义者的自拍像
李西斯基 摄(1924)

第十一章

现代摄影的鼎盛期

自20世纪五六十年代至20世纪末，是现代摄影的鼎盛时期。尽管在这将近半个世纪之中，电影尤其是电视的发展，带来了视觉传媒的多元化，但是，摄影以其轻便、快捷，不需任何解读设备可以随时观看的特点，仍然在世界文化传播的潮流中，占有前沿地位。这一时期摄影的发展比较平稳，并且趋向于实用化。彩色摄影在经历了长达几十年的摸索与改进之后，终于臻于成熟，并在20世纪60年代得到普及，摄影的“彩色时代”就此来临。由于彩色摄影及各种高品位、高性能照相设备、感光材料的普及应用，摄影在商业实用方面得到长足的进展，人像摄影、婚纱摄影、广告摄影成为商业摄影的三大支柱。这些商业性摄影又为相关的装饰业、传媒业提供了最优秀的视觉素材。摄影从生活实用方面进入现代文化的势头，远远超过了19世纪鉴赏派艺术甚至20世纪初纪实派艺术与人们的密切程度。摄影已经成为现代文化和现代生活不可或缺的组成部分和重要标志。此外，摄影的普及程度已经与“识字”相差无几，全世界各地的人们已经可以轻而易举地用手中的照相机随时记录自己感兴趣的任何视觉对象。而照片

也成为不存在任何障碍，可以直接沟通的世界性“语言”。在艺术创作方面，摄影提供了各种可供选择的技术手段，以使摄影家可以在更加广阔的领域里，自由地发挥自己的才能，创造出不同风格、不同特色的艺术作品。全世界对摄影文化与摄影艺术的积极推进，使摄影在诸多艺术门类中，首先表现出全球化的趋势。

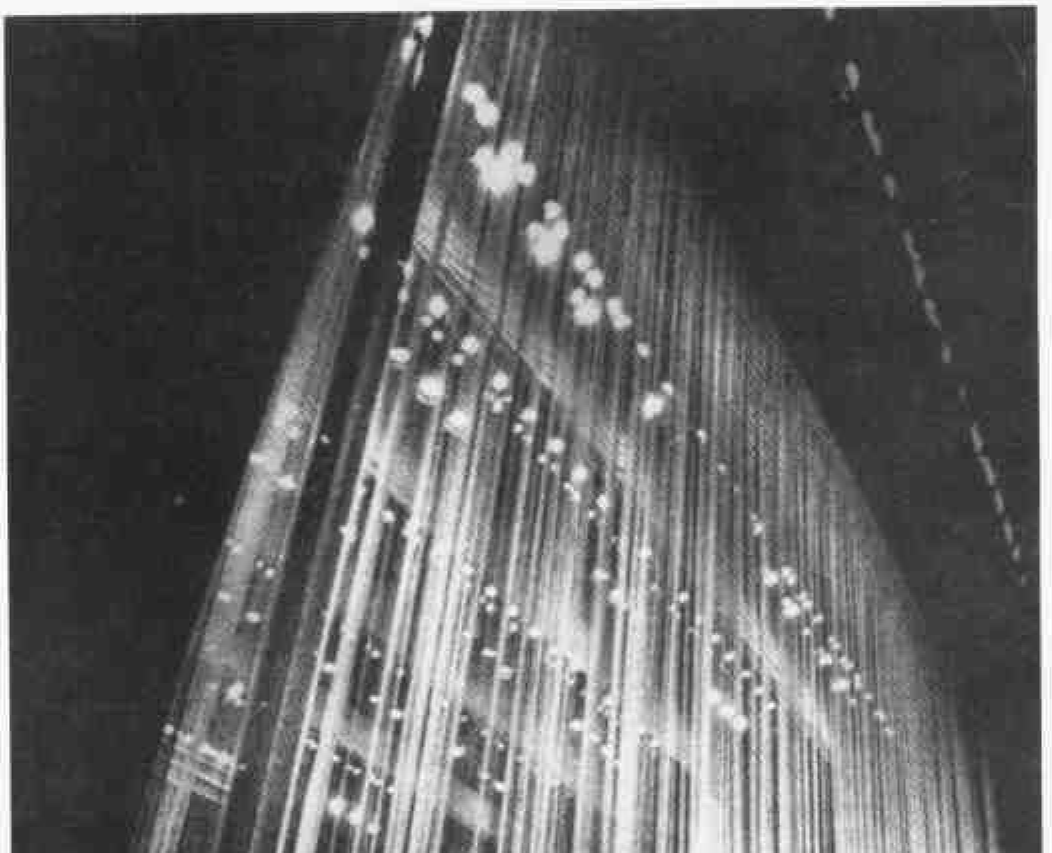


图 11－2 舞台　加里洛 摄

42."彩色时代"与"黑白魅力"

使照片直接再现自然景观的丰富色彩，是人们在摄影术诞生之初便孜孜以求的目标。这个目标大约经过半个多世纪，才逐渐变为现实。早在1861年5月17日，英国著名物理学家詹姆斯·克拉克·马克思韦尔就制作出世界上第一张全彩色影像，但这个影像不稳定也不能复制。1869年，法国科学家曾向法国摄影学会宣读自己研究用加色法、减色法实现彩色摄影的构想。到了1891年，法国巴黎大学李普曼首创干涉法彩色照片，但这种照片并不能算是真正的彩色片，而只是带有彩色晕光的照片而已。1893年英国达布林市乔利发现彩色摄影的实用方法。开始时，采用加色法取得视觉色彩，如三底法彩色片，即用三架照相机加红、绿、蓝三滤镜分摄黑白胶片，再将三底转印成三张正片，装人带有红、绿、蓝滤片的三台幻灯机，精确投射重合，在银幕上获得彩色影像。这一过程复杂，又不能得到直观照片，后被淘汰。采用加色法比较成功的是彩屏胶片，这种胶片在片基上大量涂布直径约15微米的红、绿、蓝三原色小颗粒，称色网或彩屏。曝光时，光线从片基方向透射，穿过彩屏，到达上层全色卤化银感光层。经反转冲洗，曝光处银及卤化银全部除去，露出彩屏，显示色彩。由于彩屏胶片具有一定的实用性，从1894年到20世纪30年代，人们曾研制开发上百种加色法彩屏胶片。但是，这种方法一般只能获得透明正片，稳定性不足，清晰度差，也不能满足人们对彩色照片的要求。1910年至1914年间，德国费舍尔研究减色法彩色片，获得了成功并取得德国国家专利，这标志着彩色摄影开始找到自己发展的正确途径。减色法依据从自然白光中减除任一种原色光就会得到其补色光，或减除任一种补色光就会得到相应原色光原理，使感光层中感蓝层生成

黄染料，感绿层生成品红染料，感红层生成青染料，由黄、品红、青按减色原理组成各种色彩。减色法感光材料又有银漂法、印染法等，但最常见的是多层彩色负片、正片系统。1918 年，克利斯坦森申请了减色法印相专利。20 世纪摄影科技现代化的转折时期是在两次世界大战之间，也就是二三十年代，其中有两项发明最具标志意义：一项是徕卡 I 型在 1925 年的上市，另一项就是 1935 年“柯达克罗姆(Kodachrome)”的推出。“柯达克罗姆”是美国柯达公司研制开发的世界上第一款多层减色法反转彩色片，上市后立即成为市场最受欢迎的彩色片。柯达克罗姆在摄影史上的地位，主要由于它使彩色摄影与彩色印刷之间有了直接可靠的桥梁，从而使彩色摄影成为传媒界的“宠儿”。1936 年德国爱克发公司也推出了减色法彩色反转型爱克发胶片。1942 年，柯达公司又率先推出减色法多层彩色负片，并配合彩色相纸，至此，现代彩色工艺最终定型。此外，虽然兰德公司于 1963 年推出一次成像彩色波拉片，但没能动摇负—正系统多层减色法彩色片的主流地位。60 年代之后，由于电子精确测光照相机以及冲洗、扩印彩色片的专业化，彩色摄影成功解决了曝光宽容度较低以及冲洗、扩印、放大工艺复杂的难题，彩色摄影逐渐取代黑白摄影，成为摄影中应用最广泛，群众性最强的门类。

摄影“彩色时代”的来临，首先表现在时装、广告、婚纱等商业摄影领域，此后逐步扩展到风光、人像、报道以及艺术创作等领域。探讨彩色摄影表现力的摄影家，较早的是恩斯特·哈斯，为了专心致力于彩色摄影的研究与实践，他放弃了在玛格南从事纪实摄影的工作，利用刚刚问世不久的负—正多层彩色片，尝试拍摄自然风光与都市街景。其著名早期彩色作品《亚利桑那风光》以宏大的场面、沉稳丰富的色彩博得一致好评。而在拍摄都市风光时，他又善于将色彩、虚实与光线的复杂折射组合起来，使原来静止的各种色彩互相融合、渗透，形成奇妙的动感，从而把纽约大都市那种错综复杂、光怪陆离的景像表现得淋漓尽至。他最早获得声誉的彩色照片是组照《纽约的奇妙影

像》,发表于《生活》杂志。这组彩色照片打破了《生活》杂志当时每期只有 8 个彩色版面的惯例，连续两期用 24 个版面刊出，在当时引起不小的轰动。1951 年，纽约现代艺术博物馆专门为哈斯举办了彩色摄影展。由于他在彩色摄影上的突出贡献，人们称他为“色彩魔术师”。恩斯特·哈斯的成功创作,改变了彩色片产生之初,人们普遍认为彩色片只是一种低等工艺手法而不是艺术的观念，将艺术殿堂的大门为彩色摄影敞开了。此后,彩色摄影不仅逐渐成为艺术摄影的主要手段,而且在 70、80 年代逐步成了摄影最普遍的拍摄方式。

但是,在彩色摄影普遍流行的时代,黑白摄影并没有因此而失去自己的独有魅力。相对于彩色照片而言,黑白照片显得更单纯、更洗练,在刻画人物方面,也显得更加鲜明、生动。而且,黑白作为一种视觉要素，梯级化程度高，带有天然的抽象韵味，这一切使黑白摄影在失去广泛的商业市场之后,反而更为艺术家所珍爱。许多颇有造诣的摄影家仍以黑白摄影作为自己创作的主要手段。这些摄影家的黑白力作，在彩色时代更显得清新可贵。在 20 世纪后半期的黑白摄影领域，以东欧和俄罗斯的成就较大。

东欧、俄罗斯的黑白摄影艺术有深厚的历史渊源与艺术积淀，早在 20 世纪 20、30 年代就出现过亚历山大·罗德钦科、艾尔·李西斯基、弗·德蒂柯尔、约瑟夫·苏德克、德米特里·巴尔特茨曼等名

图 11－1 悲痛时刻　德米特里·巴尔特茨曼 摄(1942)

家。亚历山大·罗德钦科(1891—1963),俄罗斯人,生于圣彼得堡,初习绘画,是著名俄国构成派画家,20年代起专事设计和摄影。在30年代罗德钦科一直是俄罗斯艺术实验摄影最著名的代表人物,他主张追求超越具象的艺术新意,虽然题材是当时社会习见的,但往往拍摄角度出人意料。《先锋》是其代表作。罗德钦科曾为马雅可夫斯基多部诗集拍摄摄影插图,丰富了俄罗斯摄影的表现领域。后来罗德钦柯受到政治压力,被迫放弃摄影专事平面设计。艾尔·李西斯基(1890—1941),俄罗斯人,生于斯摩棱斯克。1924年,创作《建设者》照片,其富于现代主义韵味的创作受人重视,后在1928年为科隆国际博览会设计的巨型中楣,就是由数十帧照片排列而成。李西斯基以集锦照片的独特创意,对20年代先锋艺术产生过重要影响。德米特里·巴尔特茨曼(1912—1990),俄罗斯人,生于莫斯科,1936年成为专职摄影师。1945年被聘为《星火》杂志首席摄影师。他的作品既具有浓厚的纪实气息,又充溢着强烈的感情力量。《悲痛时刻》(图11-1)拍摄于1942年,是在德军撤退后的战场上拍摄的。但当时他觉得这张照片太过凄惨,没有公诸于世。20年后,在一次主题为"人"的摄影展览中,巴尔特茨曼首次将这张照片公开展出,结果照片以其不容置疑的真实性和控诉战争罪行的正义力量,获得影赛大奖,也成为俄罗斯纪实摄影的典型代表。进人20世纪60年代,西方的彩色摄影大行其道,但由于冷战等原因,前苏联和东欧国家的彩色感光材料没有使用国际标准,彩色摄影表现力相对薄弱,这给黑白摄影的进一步发展留出了足够的空间。于是,在西方彩色泛滥,摄影艺术品位下降之时,俄罗斯及波罗的海诸国、东欧国家的摄影家潜心探讨黑白摄影的艺术特质,并产生了一批又一批别开生面的杰作。俄罗斯的黑白摄影是在写实的基础上,着重于个性风格的凸显。大都具有粗犷、豪放、明快、单纯的特色,很鲜明地体现着俄罗斯人固有的豪迈爽朗性格。加里洛拍摄的《舞台》(图11-2)和比尔卓尼斯拍摄的《指挥家》(图11-3),虽然同样反映的是舞台场景,但手法截然不同,前者巧妙应

用半透明光感营造了芭蕾的超凡气氛，后者则运用蒙太奇手法突出了音乐的感撼力量。类似富有黑白力度的作品在20世纪后半期的俄罗斯并不罕见。相比较之下，波罗的海诸国及东欧国家的黑白摄影，则显得比较精细、缜密，在题材深化、影纹层次和画面构成等方面，更富于个性色彩。尤其是摄影比较发达的捷克、波兰、拉脱维亚，黑白摄影更有出色表现。《忘》(图11－4)是拉脱维亚摄影家安东斯·沃古利斯的作品，照片运用黑白的强烈对比，表现了一个幽深而又富有个性的现代时空。至于捷克摄影家费雷斯脍炙人口的名作《雨中》(图11－5)，则以其适时的抓拍、充沛的情感，以及黑白照片的高度洗练，再次印证了"决定性瞬间"的无穷魅力。

图11－3 指挥家　比尔卓尼斯 摄

图11－4 忘　安东斯·沃古利斯 摄

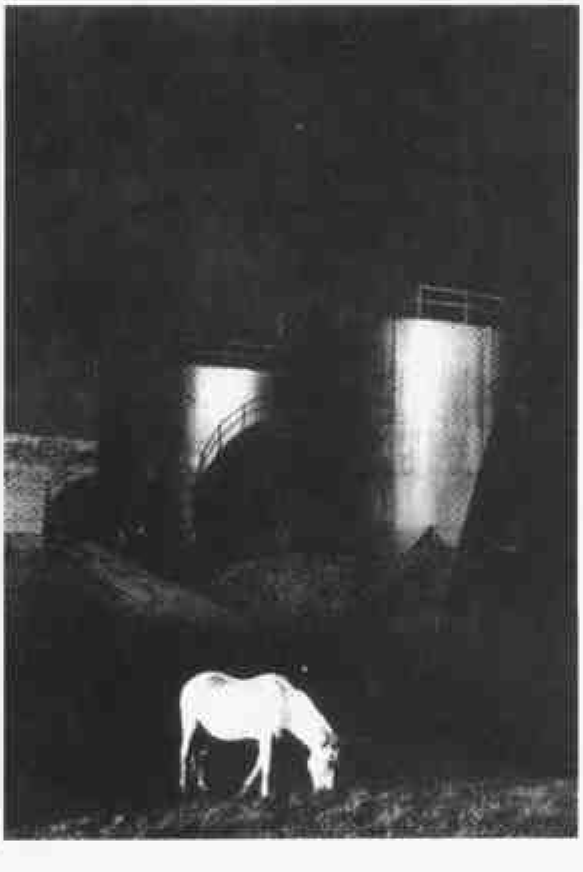


图 11－5 雨中　费雷斯 摄

43. 照相工业东移与亚洲摄影

在20世纪50年代之前，照相工业的中心始终在欧洲和美国。照相机生产，以美国的卷片式柯达相机和德国使用电影胶片的徕卡照相机为代表，将照相机纳入了产业化生产轨道。1948年，瑞典和瑞士分别推出120单镜头反光照相机“汉斯布来德”（Hasselblad），和大片幅技术相机“仙娜”（Sinar），开拓了单镜头反光和大型移轴精密相机的新领域。这两个系统的专业相机，至20世纪末仍是职业摄影家最得心应手的拍摄工具。1949年，德国蔡司·伊康公司推出35毫米单镜头反光相机“康泰克斯”（Contax），开创了现代135单镜头反光照相机的新模式。1949年美国发明变焦距镜头，1954年德国发明微距镜头，包括广角、折反射等具有特殊功能的高级光学镜头陆续出现，从而极大地拓展了照相机的摄影视觉领域。感光材料领域，美国的柯达、英国的伊尔福（Ilford）、德国的爱克发（Agfa）稳居生产与开发的主导地位。

但是，20世纪50年代，世界照相工业的这种格局开始发生变化。日本作为第二次世界大战的战败国，原有的军事工业被大力压缩改造，为了顺应这一新的形势，日本政府制订了以汽车、家电、照相工业作为国民经济现代化三大支柱的基本国策，照相工业被推到前所未有的决定性地位。1951年日本确定6月1日为“照相节”，每年在这一天举办各种活动，以引起国内外对日本照相工业的重视。战前为军事工业服务的光学玻璃、精密机械、化学工业经过短期整合，迅速转轨生产民用照相机和感光材料。为了扭转欧美照相工业的压倒性优势，日本投入巨额资金，组织了强有力的科研队伍，大力吸纳欧美已有的先进技术，并努力领先一步。日本的照相工业一开始就瞄准了市

场潜力巨大的小型单镜头反光照相机，并努力使电子控制与高素质机械水平结合起来，从而形成自己的优势。1960年，日本旭光公司在德国世界照相机博览会上展出了世界上第一台电子测光135单镜头反光照相机“潘泰克斯SP”(Pentax SP)，实现了照相机电子控制与制式组合匹配的目标，迈出了现代高素质小型照相机电子化的第一步。自此，日本照相机生产迅速崛起，整个20世纪60年代，日本相机在高素质、高品位与普及、便利方面逐渐超过欧洲、美国老牌相机。日本照相机生产厂家，注重开发市场潜力最大的135小型相机，而且采用单镜头反光系统，避免了原有小型相机如徕卡取景与对焦不是一个系统，存在视差，取景与对焦不能同时进行等等缺陷，使拍摄者在取景屏上一次完成取景、调焦、实测景深等操作，大大地方便了拍摄者。因而，这种135单镜头反光照相机一经面世，立即受到欢迎。日本厂商如尼康（Nikon)、佳能（Canon)、美能达（Minolta)、潘泰克斯(Pentax)、奥林巴斯(Olympus)等不断改进照相机设计，力争适应各种拍摄要求。到了70年代，自动曝光、自动调焦、自动卷片等电子功能全面进入实用照相领域。更重要的是，日本相机设计先进，功能齐全，品质优良，坚固耐用，但价格却低于欧美品牌相机。于是，到60年代后期，日本的照相机生产无论在技术素质、产品类型、市场占有等方面，均已稳定地超越欧洲和美国，成为世界最重要的照相机生产地。在感光材料方面，日本则以开发普及型的民用胶片为主，以富有东方审美特征的鲜艳色彩为号召，稳定地占据了业余摄影感光材料市场。这样，世界照相工业的重心，便在20世纪60年代由欧美转移到了日本。此后，日本进一步开发大片幅专业相机，如玛米亚(Mamiya)，扩大专业照相机市场，并逐步在亚洲各国建立日本照相工业的生产基地。至20世纪80年代，东亚已经成为世界上最重要的照相工业基地。由于这种大转移，推动亚洲的摄影得到了迅速发展。

日本的摄影活动，从19世纪中叶就已开始。早期是以商业摄影为主，并形成了构图严谨、用光均匀、表情庄重的“日本人像”摄影风

格，对亚洲和世界的人像艺术有过一定影响。到了20世纪二三十年代，日本的摄影逐步走出单一的商业领域，开始了艺术上的探索，并接受了欧美纪实摄影的影响以及现代主义艺术的熏染，出现了一批享有世界声誉的杰出摄影家。这一时期的摄影家中以木村伊兵卫、土门拳、广石滨谷浩为代表。

图11－6 海女　木村伊兵卫 摄(1962)

木村伊兵卫（1901—1974），世界著名摄影家，是日本现代摄影的先驱者之一。1916年毕业于东京高等商科学校，1924年自设影室，1933年创办日本光芒影室，曾任《柏林画报》专职摄影师，1947年进入《朝日摄影新闻》。1950年出任日本摄影家学会首任会长。木村伊兵卫起步于人像摄影，但他从30年代起就不满足于一般的商业人像，而力求在人像摄影上有所创新。他努力用摄影反映人物的气质、神态，对人的姿势强调自然生动，并尝试给当时日本许多文艺名人及新闻人物拍摄肖像。经过长期努力，他终于摆脱日本人像固有的僵直古板模式，开创了自己自然清新

图11－7 广岛之家　土门拳 摄(1958)

的新人像风格。1933年，他以“日本艺术肖像摄影”为题，公开展出他抓拍的59幅新风格肖像照片，在日本摄影界引起轰动。自此，日本人像开始走上艺术化的新道路。木村伊兵卫可谓日本艺术人像的真正开拓者。50年代后，受卡蒂埃·布列松“决定性瞬间”理论影响，在日本力倡“瞬时纪实”摄影，并以秋田县为基地拍摄了许多纪实作品，这些作品具有强烈的生活实感，追求“平凡中见奇特”，真实地记载了50年代日本社会的剧烈变动(图11－6)。1955年，获第三届菊池宽奖，成为日本摄影家获得此奖的第一人。木村伊兵卫一生从影半个世纪，始终不懈地追求艺术的创新，对日本现代摄影具有重大影响。

图11－8 插秧女·富山　广石滨谷浩 摄(1953)

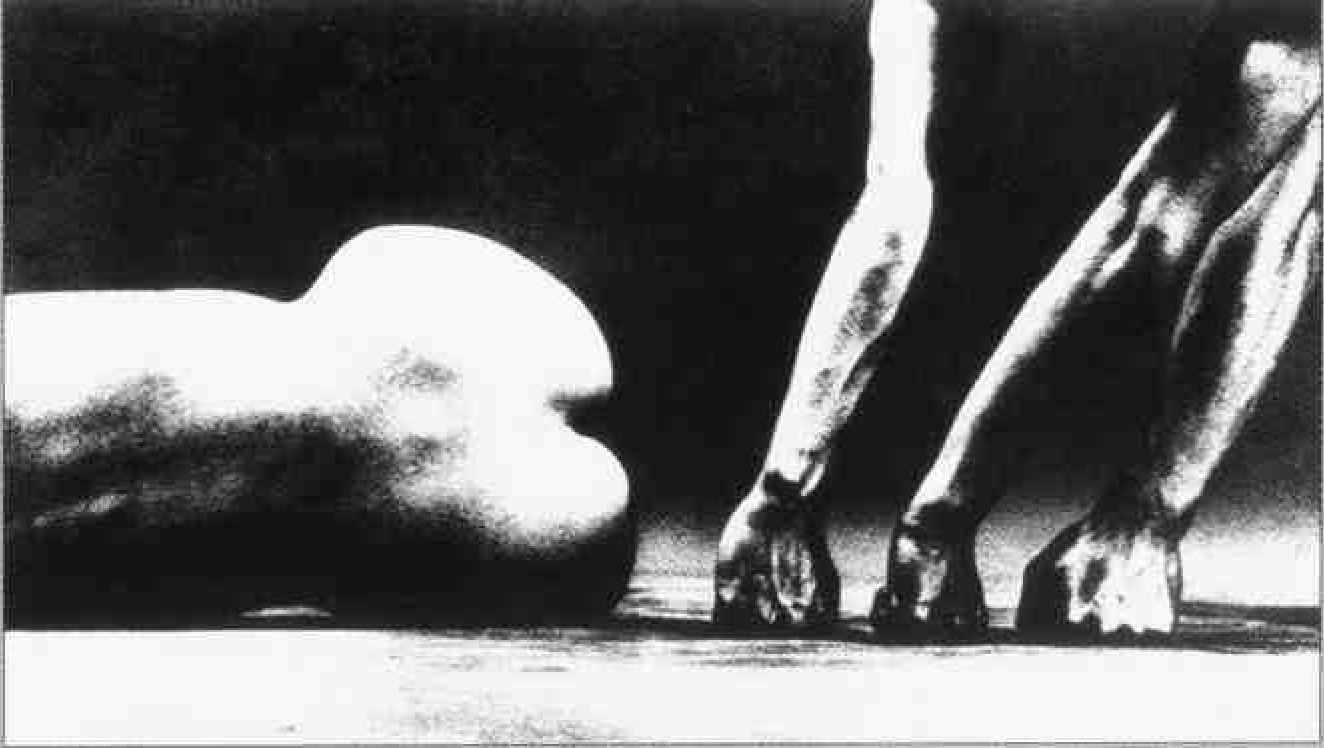
土门拳(1909—)，是日本现代纪实摄影的开拓者，他所力倡的日本新写实主义摄影在世界范围内产生了广泛的影响。生于山形县酒方市，30年代在东京读大学期间在当地影室学习摄影，1935年被聘为日本光芒摄影社专职摄影师。1950年创立“手段”摄影小组，并以小组名义多次与尤金·史密斯等名家举办联合影展。1959年任日本摄影学会副会长。土门拳自30年代始，就着力于用摄影手段记录社会生活，他的摄影与一般的新闻摄影有所不同，具有强烈的文献性质。土门拳的

图 11-9 少女　秋山庄太郎 摄

摄影文献意识对后来日本风格的社会纪实具有深刻影响，其特点是完全客观地加以记载，并力求反映事物的固有本质，照片沉稳冷峻、不动声色。在从事社会生活纪实的同时，土门拳本着摄影文献的出发点，十年中拍摄了古都奈良的宫室、楼宇、寺院、佛像，对保存日本传统文化做出重要贡献。战争刚刚结束，土门拳即运用自己独特的手法，对遭受原子弹爆炸惨剧之苦的广岛，进行了全方位的深入拍摄。这些作品收入专题摄影集《广岛》(图 11－7)。土门拳使全人类目睹了原子战争的残酷与暴虐，以及其难以消除的巨大后患，从而对世界范围内的和平主义产生影响。

广石滨谷浩(1915—1999)，是日本风情摄影的开拓者，他的纪实摄影开创了日本民俗摄影的先河，在世界上也产生了广泛影响。滨谷浩生于东京，1937 年开始从事摄影，先后在新潟、神奈川等地民间拍摄，后曾到世界各地拍摄。他曾于 1960 年加入玛格南图片社。但他的拍摄风格与玛格南多数摄影师充满情绪色彩的风格不同，而具有日本民族特有的缜密、冷静与幽玄。代表作《雪国》(1956 年)，以戏剧性手法和细腻写实的风格，记载了偏远地区过年的民俗，表达了人与自然和谐融洽的东方之美。此后，他又拍摄了《日本偏僻地区》(1957 年)、《日本列岛》，都以东方情调诠释了人与自然的关系。这些作品作为滨谷浩“后日本”摄影的全面展开，给日本留下了宝贵的人文资料宝库。为此，1986 年荣获纽约国际摄影中心“摄影大师奖”。《插秧女·富山》(图 11－8)，拍摄于 1953 年，照片记录的是在日本司空见惯的稻田插秧情景，但画面只表现了手脚躯干，却没有插秧女的头部。这种完全省去表情的作法，是滨谷浩一贯追求科学写实风格的一个象征，因而照片事实上记载的并不是某一个插秧女的生活，而是整个日本民族的一种生活方式。

在二战之前就从事摄影并产生广泛影响的摄影家，还有日本时装摄影大师秋山庄太郎(1920—)。秋山庄太郎从 16 岁就开始从事摄影，此后由早稻田大学商业系毕业，1947 年入近代映画社摄影部，并



①图 11－12 男与女　细江英公 摄(1960)

②图 11－10 鹿岛　绿川洋一 摄

③图 11－14 日本社会党委员长浅沼稻次郎被刺
长尾靖 摄(1961)

④图 11－11 火焰(原为彩色照片)　藤井秀树 摄(1981)

①
② ④
③

任《近代电影》杂志摄影师。1959 年创立日本广告摄影家协会，1978 年任日本摄影专科学校校长。秋山庄太郎善于融会西方绘画精髓与日本绘画风格于一体，并用巧妙独创的摄影手法加以表现，其作品精美、独特，意蕴悠长。60 年代后，在时装、广告摄影方面已成泰斗的秋山庄太郎另辟蹊经，转而从事风光和花卉小品，更发挥了自己兼具欧美、日本双重审美内涵的创作特点。《少女》(图 11－9)是秋山庄太郎人像作品中较有代表性的一幅，画面略具印象派虚松朦胧的特点，但用光明快、格调清新，风格比较欧化。

二战之后，特别是 60 年代日本照相工业崛起之际，一批更富现代气质和探索精神的新人登上日本写真影坛。其中有不少是于战前就从事摄影，但在 50、60 年代开始形成自己的风格并取得突出成就的，如有“色彩魔幻师”之称的风光摄影师绿川洋一。绿川洋一(1915—)，生于冈山县邑久郡，日本大学牙科毕业，1936 年从事摄影。早期以女性题材照片为主，60 年代开始专门致力于风光摄影。绿川洋一的风光摄影极善捕捉日光变化给大自然带来的丰富色彩，在彩色摄影普及后，他更如鱼得水，将诗情画意糅人非同一般的天光水色之中，创造了大量意境超然、画面迷人的风景作品。《鹿岛》(图 11－10)是绿川洋一众多表现山水风光的作品之一，其简洁明快和严谨庄重，显示出浓厚的日本传统气息。

在战后才开始从事摄影创作而在 50、60 年代迅速崛起的代表人物则有藤井秀树、细江英公、白川义员、奈良原一高、内藤正敏等。这一代人大都出生于 30 年代，受过高等摄影本科教育，文化素质比较高，在摄影上有精湛的造诣。在这批战后摄影精英的努力下，日本摄影彻底摆脱了对欧美摄影潮流亦步亦趋的局面，开创了日本摄影自己的特有领域，从而使日本的摄影创作与发达的照相工业能和谐匹配，共同在世界摄影舞台上发挥具有东方特色的影响力。

藤井秀树(1934—)，生于东京，曾在日本大学专修摄影。中学时代偶因抓拍一家电影院起火照片被发表，遂立志从事摄影。50 年代

曾师从时装摄影师秋山庄太郎。自60年代起成为日本最负盛名的时装和广告摄影师。他的作品构思精巧，富于创意，带有一定现代主义韵味，又浸透了东方文化的气质，因而藤井秀树在世界时装广告摄影中也属风格独树一帜，作品超群出众的巨匠级人物。60年代初，他曾与女模特冈弘美合作，拍摄了许多杰出作品，被时尚界誉为“黄金搭档”。《火焰》(图11－11)拍摄于80年代初，从中不难看出西方现代主义思潮和日本传统韵味的水乳交融之美。

细江英公（1933—），生于山形县米泽，1954年毕业于东京摄影学院，自此开始从事职业摄影。细江英公擅长寓意人体摄影，将现代感与哲理玄思寄托于人体的形态和奇幻变化的光影效果之中。他所追求的是人体在灵肉之外的物质美，并调动一切摄影手段，超越人体固有形体与质感，从而完全超脱出“色情”，变成直接体验宇宙和物质的媒介。细江英公这种超越，是与摄影大师爱德华·韦斯顿的人体作品一脉相承的。《男与女》(图11－12)，选自细江英公出版于1960年的摄影专集《男人与女人》，虽然其时他仅仅从影不过6年，但其摄影造诣已相当惊人。画面中女人躯体和男人肢体不仅在刚柔、糙细、直曲等方面有鲜明对照，更重要的是其画面构成的特异感和突兀感，使照片完全不同于任何前此的人体照片，实际上这正是细江英公此后大量作品的基调，那就是现代生存的荒谬性。可以说细江英公是60年代跃人日本影坛的新秀之中，最为内省的人物。

白川义员（1935—），生于爱媛县川之内市。1957年毕业于日本大学摄影系。曾被聘为东京富士电视公司首席摄影师，1960年在东京以自由撰稿人身份从事职业摄影。白川义员是世界知名的山岳摄影师，他以惊人的毅力，走遍世界上130个国家的名山巨川，仅对阿尔卑斯山就拍摄了12年，对喜马拉雅山拍摄4年，艰苦的努力和超人的感悟力，使白川义员的山岳风光达到了横空出世、超群绝伦的地步。日本大作家井上靖曾感叹：“白川义员把山的怒、山的静、山的呼唤、山的悲哀、山的孤独都刻画出来了。”白川义员将自己的摄影定位

图 11—13 巅峰　白川义员 摄

于“地球的再发现”、“人性的复归”，这确实表明了他山岳风光摄影的丰富内涵。正因为将“地球”和“人”联系起来，并用山岳在阳光、四季中的变化加以诠释，白川义员的山岳就不再是冰冷的岩石，而是有生命、有尊严，与人的内心相互连通的巨大存在。这种意味正是东方哲学的根本意蕴。由于白川义员在山岳摄影上的杰出贡献，1981 年全美摄影协会(ASMP)将“最高摄影家奖”授予他。白川义员的摄影作品曾在全世界一百多个国家巡回展出，仅 1980 年在美国就曾在大小百余座城市展出。通过白川义员的照片，世界再次以富于灵性的新面貌进入人们的心灵之中。从《无名峰》可以看到白川义员山岳摄影的一斑，照片大胆地直拍了陡峭山崖的受光面，同时配以前后两个深暗的阴影带，出人意表的上下线条构图，造成了强烈的逼视感，一下子将山的险峻推到人的眼前，几乎造成一种晕眩感。而这种晕眩恐怖之感并非毫无来由，因为这里是有名的“飞机鬼门关”，多次发生飞机撞山事件。可以说，《无名峰》是把“山的冷酷”表露无余。而《巅峰》(图 11－13)则以高悬的白日，缭绕的云霓，深幽的空间，将高矗的山峰表现得神一般庄严、伟大。这幅作品恰到好处地表现了白川义员对山岳的极度崇敬心态，它可以说是把“山的威严”表达得淋漓尽致了。

此外，60 年代日本还出现了许多专门领域的摄影师，比如专拍白鹭的田中佐太郎，专拍花卉的石本康宏，以拍摄木乃伊闻名的内藤正敏等等。与此同时日本新闻报道摄影也快速起步，在抓拍突发事件，深入报道专题新闻等方面取得令人瞩目的成果。1961 年在世界新闻摄影比赛中，日本摄影记者长尾靖的作品《日本社会党委员长浅沼稻次郎被刺》(图 11－14)，获得“最佳新闻照片奖”，同年又获美国普利策新闻奖。这说明日本新闻摄影已经进入世界新闻报道摄影主流。

中国的摄影活动几乎与西方同时起始，早在达盖尔摄影术正式公布之前 4 年，中国人邹伯奇就发现了摄影原理，1844 年他制成了中国第一部实用的“摄影之器”，并用这部“摄影之器”拍摄了风光、花卉

及邹氏家人等各种照片，他还著有《格补术》、《摄影之器记》等摄影学专著，这说明在西方摄影术传入中国之前，中国人已经迈出了摄影探索的最初步伐。但由于当时中国社会的落后，这种探索没有得到结果。后来在中国得到普及与发展的，是西方摄影术。西方摄影术传入中国，始自第一次鸦片战争，1844年法国驻华商贸代表居勒斯·艾蒂尔(Jules Itier)就曾在广东为官员拍摄肖像及地方风情照片。19世纪40年代，摄影术先在香港、广东传播，后及上海、北京。在早期摄影活动中，外国摄影师是摄影技术的传播者，但中国人很快掌握了摄影原理及技术，开始独立执业，并出现了第一批受人尊敬的照相名师，如香港的赖阿芳、广东的邹伯奇、上海的罗元佑等。19世纪60年代，是西方摄影师在华摄影活动比较多的时期，其间意大利摄影师费利斯·比托(Felice Abeato，1830—1904)拍摄了第二次鸦片战争及圆明园被劫掠、焚烧的情景，美国摄影师弥尔顿·米勒(Nilton Miller)、苏格兰摄影师约翰·汤普逊等拍摄了中国社会、风俗等纪实照片。到了19世纪七八十年代，商业照相馆就在全国各大城镇普及开来，成为一种稳定的社会服务行业。各地照相业中，以广州、上海、北京为中心，形成不同的人像摄影风格。广州的"穗派"发祥较早，以"太芳"、"同生"为核心，实力雄厚，师徒相沿，遍及东南沿海，其沿袭的"岭南风格"清新秀丽，有"玲珑浮凸，工精艺美"之誉。上海的照相业以"宝记"、"中华"为核心，有"海派照相"之称，风格新奇时尚，艳丽多彩。北京以"丰泰"、"王子贞"为首，形成"京派照相"，在宫廷人像、京昆名角、社会名流等活动场面拍摄上尤见功夫，风格则以典雅庄重、构图严谨著称。此外，京、沪、粤、港等地均有外国人开办的照相馆，其服务对象多为外国人，风格也各沿本国风尚。自1840年左右西方摄影术传入中国，至1919年五四运动前后，中国的摄影大体上停留在公务和商业照相领域。

辛亥革命之后，社会时尚发生变化，一批留学海外的文化人回国，他们将摄影艺术的观念带入中国，并开始酝酿中国摄影的新实

践。1919年，北京大学举办中国第一次摄影展览，标志中国摄影艺术的开端。1923年，北京大学黄振玉、陈万里发起成立中国第一个摄影社团“艺术写真研究会”，1926年改为“北京光社”。1926年，广州成立“景社”，1928年上海成立“华社”（中华摄影学社）。中国艺术摄影就此进入了一个蓬勃发展的时期。到了30年代，摄影活动已经成为社会文化活动的重要组成部分，摄影展览不断举办，摄影出版物大量涌现，并出现了潘达微、薛子江、蔡俊三、陈万里、何铁华、郎静山、张印泉等一批摄影名家。

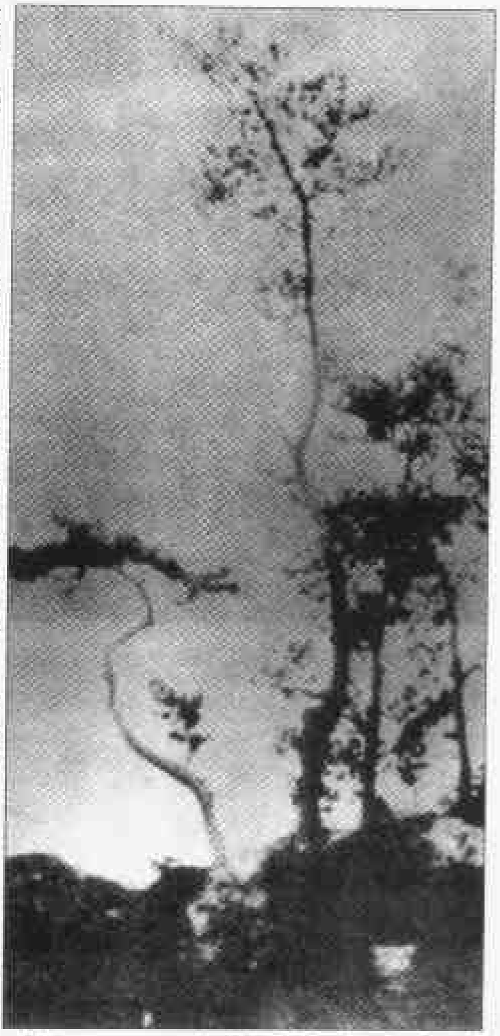


图11－15 仿倪元林松石小景
陈万里 摄（20世纪20年代）

蔡俊三（1891—1979），广东顺德人，中国“岭南画意摄影”的创始人，在风光、静物、人像摄影诸方面造诣颇深。1927年起从事摄影，因生平酷爱岭南绘画艺术，在摄影上便着力加以体现。他曾说：“摄影艺术和绘画艺术有不少共同点，我在摄影艺术上得到的一知半解，大概是受到绘画艺术的影响和启发。”他还说：“有阳光的照片好像一幅西洋画，没有阳光的就像是国画了。”对于他的创作，他以为“从取材构图、光线、色调来看，自己觉得是属于古老的一派”。他对工细画特别青睐，因而在摄影上也着力于工细表现，时人评他的照片是“纤毫必现，剔透玲珑”，尤其在后期制作上从不假手他人，而是一切亲身操作。这使他的照片别具匠心、精彩过人。1928年他的作品《春江水暖》入选英国伦敦摄影沙龙，后被编入《英国摄影年鉴》，1929年《青春》入选外国摄影沙龙，后也刊入年鉴，此后他先后多次参加国际影展，获奖126次之多，是为中国摄影赢得国际声誉的先驱者之一。

陈万里(1886—?)是中国摄影艺术的开拓者之一,"京派"摄影的代表者,北京"光社"的创办人之一。陈万里出身文墨世家,自幼饱读诗书,酷爱绘画书法。1917年开始从事摄影,主要进行风光摄影,经历数年在全国各地的奔波拍摄,于1924年将自己的作品结集为《大风歌》印制出版,成为中国第一部个人摄影专集。陈万里的摄影风格是在浓厚的画意中独具大气磅礴、自然写真气韵,是中国摄影艺术"京派"的典型代表(图11-15)。他曾说:"最重要的、在能表现中国艺术的色彩,发扬中国艺术的特点。"中国文学大师顾颉刚1924年评论道:"他原来接近的是中国画,有人批评他的照片,以为充满中国画的神韵,我们听了,也觉得此评非常得当。"陈万里不仅自己努力进行实地拍摄,还大力推动北京大学乃至整个北方地区的摄影创作,发起成立中国第一个摄影组织"北京光社"后,还曾积极支持上海郎静山等人成立上海"华社",则是中国摄影艺术发展的重要推动者。与陈万里同在"光社"活动的北京大学著名学者刘半农,则是中国摄影美学的启蒙者,他于1927年发表的《半农谈影》是中国第一部摄影美学专著。他的作品《齐向光明中去》(图11-16),大胆采用逆光拍摄,将波光粼粼的水面表现得充满光明,令人心动,而三两只乘满过客的小

图11-16 齐向光明中去　刘半农 摄(20世纪20年代)

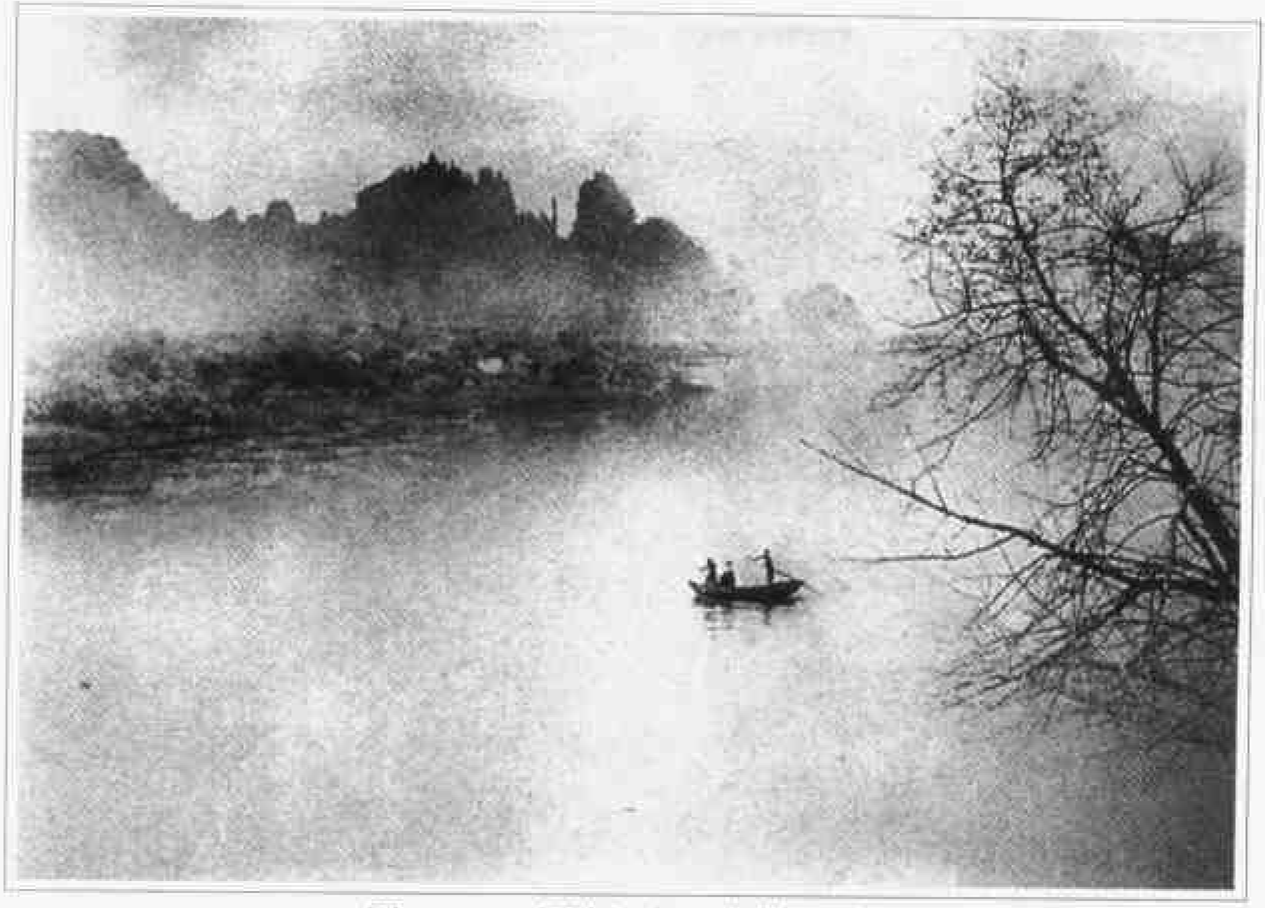


图 11－17 烟波江上　朗静山 摄

船，在水波上徐徐行进，人影宁静而参差，却表现出一种共同的信心。这幅照片极有象征意义，它恰到好处地表现了“五四”之后，中国社会对光明前景的强烈憧憬。

郎静山（1899—1995），江苏淮阴人，中国“海派集锦摄影”创始人，是国际上著名的“世界摄影大师”。1913 年开始从事摄影，处女作《桥畔》，刊于上海《时事画报》，受到赞誉。后入上海《申报》，从事摄影报道，作品以新闻、体育照片为主。1927 年，致力于风光摄影，并开始尝试中国画风格的“集锦摄影”。他是中国著名摄影艺术团体上海“华社”的创办人之一，并成为华社后来的中坚力量，对推动“海派”摄影艺术的活动出力颇多。郎静山在国际上受到重视，主要是由于他在将西方摄影术与中国传统艺术结合在一起方面所做出的卓越贡献。他的“集锦摄影”在 30 年代便已达到炉火纯青、造诣非凡的地步。“集锦摄影”的方法源于西方的画意摄影，采用事先拍摄的多种照相素材，

图 11－19 三山仙子婀娜娟娟　朗静山 摄

利用暗房工艺拼接叠放组成事先预设的画面，其不同之处在于，经郎静山的创意处理，照片显现出浓厚的中国丹青水墨画韵味。其墨染淋漓、力透纸背之处，令外国摄影师惊诧之余，自叹弗如(图 11－17)。30 年代，为了使中国摄影艺术在国际摄影界争得一席之地，郎静山发起组成“三友社”，专事向国外推荐中国摄影艺术佳作。他本人的作品，则从 1931 年开始入选国外摄影沙龙，到 1939 年，入选国际摄影展览的作品已达 755 幅，是 30 年代中国摄影家中最为国外同仁所知者。第二次世界大战期间，郎静山的摄影作品作为“中国文化使者”多次出国展览，仅 1944 年至 1946 年，就在美国巡回展出 39 次，为密切反法西斯阵营各国的文化交往做出了贡献。1947 年，他选取自己“集锦摄影”作品 66 幅，印制《静山集锦》摄影专集，徐悲鸿为之作序，成为中国摄影家作品集在国外最受欢迎的一部。他的集锦照片，用他自己的话说，“选择摄影多数底片中景物，配合于一纸而参融之，亦即舍画面所忌，取画面所宜者而成之也”，其格调疏朗淡泊、清逸幽远，具有典型的中国艺术风格和东方美特色。他的集锦摄影作品《松鹤长春》于 1950 年，在英国皇家摄影学会展览中，获“最佳作品”称誉。他本人 1962 年获国际摄影联盟颁授的最高荣衔“摄影大师”，1988 年又荣获英国皇家摄影学会“荣誉高级会士衔”，1995 年逝世前被美国摄影通讯社推为“世界十大摄影名家之首”，成为中国摄影家获世界级摄影荣誉最高、最多的摄影大师。《鹿苑长春》(图 11－18)拍摄于 1956 年，是比较典型的

图 11－18 鹿苑长春　郎静山 摄(1956)

静山集锦作品，照片的高远脱俗、静气怡人，显然受中国道家观念的浸濡。而从20世纪末的生态意识来看，这种崇尚自然的精神气质，更形可贵了。《三山仙子婀娜娟娟》(图11－19)是郎静山晚年作品，但仍明显地体现了独特的静山集锦风格。郎静山在风光、人像、静物、人体摄影等方面也有许多传世杰作。1949年后郎静山定居台湾，是台湾中华摄影学会的创办者和会长，在培育摄影后学、摄影才隽等方面，也有很大贡献。

张印泉(1900—1971)，河北丰润人，中国现实主义摄影的代表。1919年从事摄影，1931年"九一八"事变后致力于现实主义摄影，为挽救中华，抗日御侮而奔走呼号，创作了一大批有震撼力、感召力的杰出作品。他的照片记录了当时破产的农村，劳动人民悲惨的生活，并将自己满腔抗战热情寄托在照片中。他的现实题材照片，摆脱了当时笼罩中国摄影界的画意之风，风格平实开阔、简朴明快，感情色彩浓烈，与当时美国的纪实作品有异曲同工之趣，因而也在国际上产生重大影响，他的个人影展及送往国外大型影展的作品，获得不少赞

图11—20 力挽狂澜　张印泉 摄(1935)

图 11－21 晓市　吴印咸 摄(1923 年)

誉。因此,30 年代,就有将他与郎静山并称"南郎北张"的说法。《力挽狂澜》(图 11－20) 是张印泉代表作,拍摄于 1935 年,照片拍摄了在汹涌的波涛中,船工们无所畏惧,驾船拢岸,表现了一种压倒一切惊涛骇浪的气魄,象征了中华民族团结御侮、战胜强敌的精神。照片极有层次地表现了江水波涛,但更突出了船工操舵、接缆的动作,力度非凡,感染力极强。这幅作品与同时代欧美任何摄影家的作品相比,都毫不逊色,因而也成为中国现实主义摄影在世界摄影领域一幅标志性作品。

中国的新闻报道摄影在抗日战争期间得到很大发展,作为世界反法西斯正义事业的一部分,中国和中国战场的状况通过摄影及有关传媒为世界所了解。作为抗日战争和革命的圣地延安,聚集了中国一大批一流的摄影家,他们的纪实摄影成为鼓舞人民进行战斗的号角,同时也成为抗战中的中国人的典型形象。当时在延安及其它抗日根据地从事摄影活动的著名摄影家有吴印咸、郑景康、司徒沙飞等人。值得一提的是,在抗战期间还有一些外国记者或摄影家来到中

国，对中国的抗战进行过报道，其中最为人所知的是埃德加·斯诺，他在延安拍摄的一些照片，在当时的世界上引起相当强烈的反响。

图 11－22 白求恩大夫　吴印咸 摄(1939)

吴印咸(1900—1994)，江苏沭阳人，中国进步电影和革命摄影的主要代表。他早年在上海从事电影摄影师工作，拍摄过《马路天使》等著名进步影片。20年代初从事摄影，成名作《晓市》(图 11－21)，以动人的形象，记录了江苏小镇日常生活，具有强烈的现实感。他早期作品《饥寒交迫》、《负重》、《呐喊》、《暴风雨来了》、《霹雳》等都具有朴实厚重、关注下层人民的特点。1937 年到延安，拍摄了一系列纪录电影，也创作了大量具有浓厚生活气息和文献特色的摄影作品，如《哨兵》、《组织起来》、《白求恩大夫》(图 11－22)等。吴印咸在延安时期的摄影作品已成为中国摄影史上不可多得的珍品，在世界反法西斯摄影历史上也占有重要地位。吴印咸在 1949 年以后，继续从事摄影创作，在现实生活、风光花卉、人物肖像方面均有新的成果。他撰著的《摄影艺术表现方法》一书，曾在意大利翻译出版，产生了国际影响。

中国的摄影在 20 世纪 50、60 年代迅速走向普及化、群众化，到 80 年代以后得到长足发展，无论纪实、风光、人像、广告及画意照片，

以及倾向于现代主义的探索性作品都有高质量的杰作问世，中国现代摄影逐步引起世界的关注。

中国香港地区的摄影在中国内地和亚洲摄影的发展历程中占有特殊地位。香港是中国最早接受西方摄影术的地区，也是使摄影最早本地化的地区，对广东及中国东南沿海，乃至东南亚各国的摄影发展起到过引领和推动作用。到了20世纪20年代，著名摄影家潘达微、薛子江等人在香港从事艺术摄影的创作活动，使香港形成了一个比较稳定的高素质摄影文化圈。30年代著名摄影家何铁华在港开设“二十世纪相馆”，并将自己在内地所拍照片加工整理，取名“沦陷区名胜影展”，不但展出还出版了专集，著名作家茅盾为之作序。1941年举办了“铁华抗战彩色影展”，出版了中国第一部个人彩色摄影专集《铁华抗战彩色影集》。何铁华的进步摄影活动，在国际上受到关注，同盟国友人正式邀他赴美国参加“金门博览会”，虽然由于他要赴抗战前线采访未能成行，但他的中国抗战纪实摄影却得以传播。

在艺术摄影方面，香港与上海几乎同步发展，1937年，香港摄影学会成立，1938年这个学会成为英国皇家摄影学会（RPS）的联属会员，第二次世界大战期间又成为美国摄影学会（PSA）的联属会员。这个学会定期举办月会、月赛及摄影研习班，对推动香港摄影，带动东南亚国家摄影方面起到重要作用。由于具有广泛的国际背景和及时的摄影讯息来源，到了50年代，香港的摄影就呈现出比较明显的现代气息和地域特色，在国际摄影领域占据了引人注目的一席之地，并出现了简庆福、陈复礼、钱万里（图11－23）、连登良等一批名师。

简庆福（1920—），广东中山人，自1939年开始从事摄影，长于风光摄影，尤其是大场面风光摄影。1951年他拍摄的《黄山云》使他一举成名，而1952年拍摄的《水波的旋律》，在各国际摄影沙龙中获奖数十次，从此确立了简庆福的国际声誉。差不多同时期的作品《海恋》、《两修女》等都在国际上引起反响。此后他的《大地》、《雪山盟》等作品，都一仍简氏胸襟阔大、气魄雄伟的特色，成为中国摄影史上大视

图 11－23 埃及之恋　钱万里 摄

野风光的独创之作。此外简庆福带有现代色彩的探索性作品，也有很深的造诣，他融抽象与具象于一炉，使具象得抽象之简约，抽象得具象之丰采，特别耐人寻味，如《西班牙斗牛》、《心有千千结》等都是不可多得之杰作。

图 11－25 博斗　陈复礼 摄(1967)

陈复礼（1916—），广东潮州人。20 岁时赴南洋，1955 年定居于香港。他自 20 世纪 50 年代初从事摄影，1953 年在越南创办摄影学会，定居香港后便致力于摄影创作。他早期作品具有浓厚纪实色彩，如《血汗》、《坚毅》、《战后》等一批作品，反映了作者早年艰辛的生活感受和目睹的社会

现象，具有鲜明的爱憎情感。60年代始，陈复礼主要以风光摄影为主，经过长期的摸索，开创了“诗意风光摄影”的独特领域。他的足迹遍及中国各地，用他的照相机将中国的瑰丽风光以诗情画意的独创性画面，展示给全世界。他的作品，多属彩色照片，格调清新高雅，构图疏朗幽深，色彩绚丽夺目，既有鲜明的现代摄影素质，又有浓厚的中华民族风韵，因而在中国内地和中国的台湾、香港、澳门地区，乃至亚洲和世界摄影界都受到高度赞誉。他的作品《剑湖烟雨》、《昨夜江边春水生》、《山色有无中》、《净化的世界》、《千里共婵娟》、《春江花月夜》等等都是洋溢着盎然诗意的杰作，尤其是他以76岁高龄游历长江三峡摄下的《长江万里图》更是诗情千丈、豪气万里的绝唱之作。1984年，他在香港展出百帧“影画合璧”作品，更是融诗意于影画之间，天衣无缝，堪称东方摄影的一大创造。《搏斗》(图11－25)是他拍摄于1967年的作品，表现了中华民族自古以来代代承袭的奋斗精神，在陈复礼多为隐喻诗情的作品中显得独出一格。而《冰清玉洁》(图11－26)虽然仅是一幅小品，但黑白、刚柔、隐显之间，却有十足的古人诗情和别致的今人韵味，也是难得的佳作。

中国台湾地区的摄影家，除1949年迁居台湾的摄影大师郎静山外，台湾出生的黄金树也享有国际声誉。黄金树(1929—)，生于台湾省宜兰市，自幼酷爱摄影，1951年进入淡江大学后便开始摄影创作，并有意识向欧洲、美国名家学习，他曾说过，“只要一闭上眼睛，美国尤金·史密斯拍摄的著名组照《西班牙乡村》、《乡村医生》等画面，就会跃然出现在视幕上”。他拍摄的《雾晨独坐》(图11－27)，《不知为安》、《兄弟爱》、《炎天之下》、《水上人家》等也确有史密斯式的对人类生存的深刻关注。1954年大学毕业后，入《中华日报》任摄影记者，并加入中华摄影学会，接受郎静山会长的指导，并与画家张大千过从甚密，也接受了张氏的艺术熏陶。郎静山和张大千在艺术上的大师气度和独创精神给黄金树的摄影以很大影响，自60年代起，黄金树关注的重点转向人与自然的和谐生存，并将中国传统的“天人合一”观念

图 11－24 水的韵律　简庆福 摄

图 11－26 冰清玉洁　陈复礼 摄

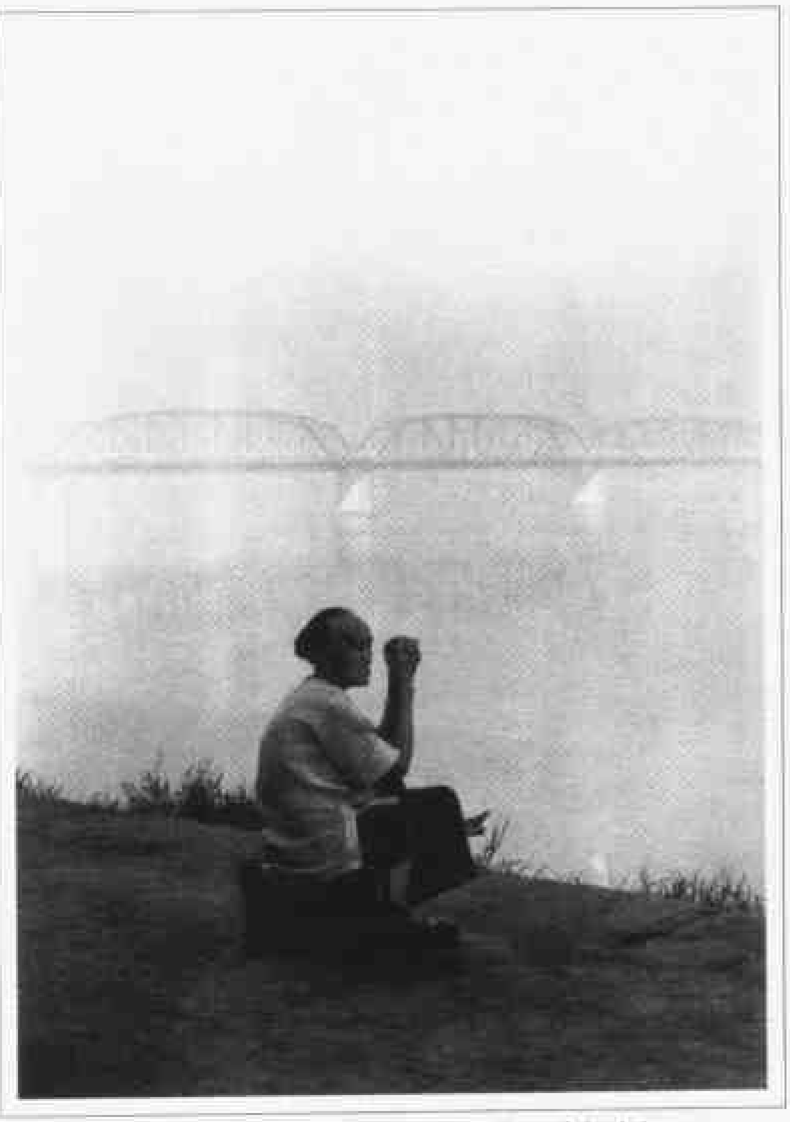


图 11－27 雾晨独坐　黄金树 摄

注入自然风光摄影之中，其作品大气浑然、独到圆成。1959 年，赴日本任《中华日报》驻日记者，兼任中华摄影学会驻日代表，后旅居日本。其时，黄金树师从日本摄影名家木村伊兵卫，进一步开拓了自己的视野。1963 年，黄金树在台北举办第一次个人摄影展览，1964 年于日本东京举办第二次个人影展，1978 年在台北举办“台湾风情画”、“日本风情画”、“欧洲纪行”三个专门影展。1985 年 12 月，在北京举办“黄金树摄影艺术展览”，这是台湾文化人士对内地的首次公开交流，对沟通两岸文化联络起到了重大作用。此后又曾在日本东京、马来西亚沙巴、拉脱维亚里加等多次举办影展，成为在国际上有广泛影响的亚洲摄影名家。

印度是亚洲国家摄影活动发生较早的国家，早在 19 世纪七八十年代，就有一些西方摄影师在印度拍摄地理风貌和人文景观。印度本土的摄影也很快起步，并在 19 世纪后期形成了自己的传统，那就是摆脱了西方的单视点透视构图，糅入印度细密画风格，装饰性较强。到 20 世纪 50 年代后，经过印巴分治之后，印度社会逐步趋向现代化，摄影便成为印度现代文化很重要的组成部分。除新闻摄影、商业

广告摄影外，艺术的探寻也成为人们注目的焦点。印度摄影家中具有世界声誉的主要有工业摄影家米特·贝迪（Mitter Bedi，1926—1985）、风光摄影家阿什文·梅赫塔（Ashvin Mehta，1931—）等。米特·贝迪早年就读加尔各答维蒂亚萨加学院，1954年开始摄影，1956年为新德里国际工业博览会拍摄多帧巨幅照片受到好评，1958年后专事工业题材的摄影。他选择工业题材摄影，不完全是出于个人爱好，而是感受到印度现代工业化的巨大推动力，决心为这个时代留下印迹。工业题材摄影往往被厂房、机器、产品等静态事物占据，但贝迪决心"让被摄对象活起来"，他调动光线、现场气氛以及一切有利于表现对象内在活力的摄影手段，将工矿、码头、铁道、建筑工地等等大场面拍摄得生气勃勃，充满生机。而这种内在的生机恰恰表现了印度作为一个发展中国家正在迈向现代化的希望所在。贝迪拍摄于1969年的《印度东海岸铁合金厂》（图11－28），较好地代表了贝迪宏观工业摄影的风貌。贝迪以自己对印度现代化进程的有力表现，为印度摄影赢得了世界声誉。阿什文·梅赫塔与贝迪不同，他着力于发掘印度传统文化的内在精神，并以摄影为手段，用一种形象化的视觉语汇对之加以诠释。他通常以风光，尤其是荒漠、海滩、岩石、野草等自然生态的东西作为自己寻觅哲思、表现玄想的寄托，偶尔也涉及人物、人体。梅赫塔在发掘印度哲学精髓的基础上，也接受了西方现代主义表现手法的某些观念，从而形成了自己"拍摄具象，追求无形"的特殊美学观念。他的风光或景物照片构图奇异，形象特别，具有强烈的视觉迷惑力，又具有深邃的超越意境，往往能引人沉思。《无题》（图11－29）拍摄于1985年，照片中前景、后景均是岩石，前景有狭窄受光面，而后景完全是剪影。初看之下，很像在平躺的母亲身边，一个顽童正在嬉戏，向右看又似一个巨人正襟危坐、凝视前方，总之冷冰冰的岩石在照片中充满玄相，既是人类绵绵不绝生命的象征又是宇宙无情演替的凝缩。由于梅赫塔在东西方哲学的交融背景下，创造了大量含蕴深刻的杰作，使他也跻身于当代世界摄影名家之列。

图 11－28 印度东海岸铁合金厂　米特·贝迪 摄(1969)

图 11－29 无题　阿什文·梅赫塔 摄(1985)

图 11－31 锯木　谭博衡(Tan Poh Heng) 摄(1998)

上图 11－35 齐心合力　孔万良 摄
中图 11－34 永恒　刘德华 摄(1980)
下图 11－32 雨中行　俞昌行 摄(1978)

亚洲的其他国家，如巴基斯坦、韩国、新加坡、马来西亚等，在20世纪50、60年代摄影也得到较快的发展，到70、80年代分别形成了自己的活动领域和创作特点。韩国摄影题材多样，现代风格突出，有许多属于现代主义范畴的探索性作品。但比较为人所熟知的还是采用纪实风格记载淳朴民风的写实照片。著名摄影家徐圭源的作品《相濡以沫》(图11-30)，以坦诚直率又充满深情的手法，拍摄了一对韩国老夫妇间动人的生活小景，画面自然流畅、朴实亲切，堪称佳作。新加坡摄影家谭博衡(Tan Poh Heng)的《锯木》(原为彩色照片)(图11-31)，曾获第23届马来西亚PSM国际影展银奖，照片充实生动，气氛营造、人物动势都很精彩。印度尼西亚摄影家俞昌行的《雨中行》(图11-32)，清新质朴，生活情趣盎然。巴基斯坦摄影家穆罕默德·卡西姆《驼背上的天地》(图11-33)，视角奇特，反映了流浪生涯的艰辛和人类不避困苦的生活勇气。泰国摄影家刘德华的《永恒》(图11-34)，以影调的压缩和空间感的泯灭，以及节奏强烈的行进感和恒常感，表达出人与宇宙相互沟通从而达到永恒境界的深奥哲思。马来西亚摄影家孔万良拍摄的《齐心合力》(图11-35)曾在中国举办的第一届国际摄影展览中获得金奖，照片在场面构成、虚实处理，色彩营造以及对生活的发掘上确有过人之处，能够代表东南亚现当代摄影的水准。

从20世纪50年代开始，亚洲摄影的发展与繁荣，一直是与亚洲经济起飞与文化繁荣同步进行的，它表明摄影正在逐步实现全球化与多元化，成为21世纪人类新文明的一个富有活力的先导领域。

图 11－30 相濡以沫　徐圭源 摄(1980)

图 11－33 驼背上的天地　卡西姆 摄(1985)

44. 商业摄影的发达繁盛

摄影在20世纪得到的极大发展，在很大程度上是得益于其广泛的商业应用。事实上，不论在任何年代，摄影的主体都是在商业性应用方面，当然也包括为传媒提供各类照片，纯粹艺术性的创作只占很小比例。不过，这很小比例的摄影探索，在引领时代潮流、改变创作与接受观念方面，却起到决定性作用。另一方面，商业性摄影的发达程度，也在摄影是否能够影响社会主流文化，以及自身是否能够得到发展方面，具有基础性作用。正因为20世纪，尤其是60年代之后，世界性商业摄影的发达繁盛，才使摄影成为经济上有利可图、经营上可以纳入现代企业制度的正规行业。

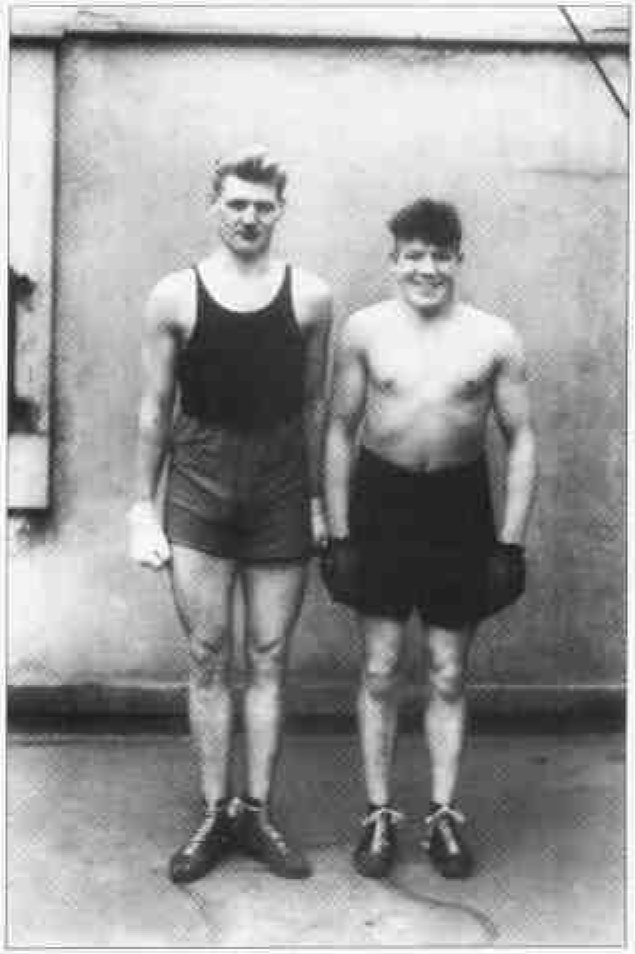


图11－36拳击手　桑德 摄(1928)

从20世纪初，现代摄影萌创之时起，商业摄影就开始靠拢现代工业化社会的经济运作，许多摄影家一方面热心于艺术上的实验和探索，另一方面开设影室，为社会服务，特别是为现代工业服务。商业摄影逐步形成人像婚纱、时装时尚、商品广告三个主要领域。一些有才华有创意的摄影家同时活动于上述三个领域，创作了大批摄影精品，同时也赢得了可观的经济效益，为整个摄影行业注入了活力。

商业人像摄影在19世纪一度

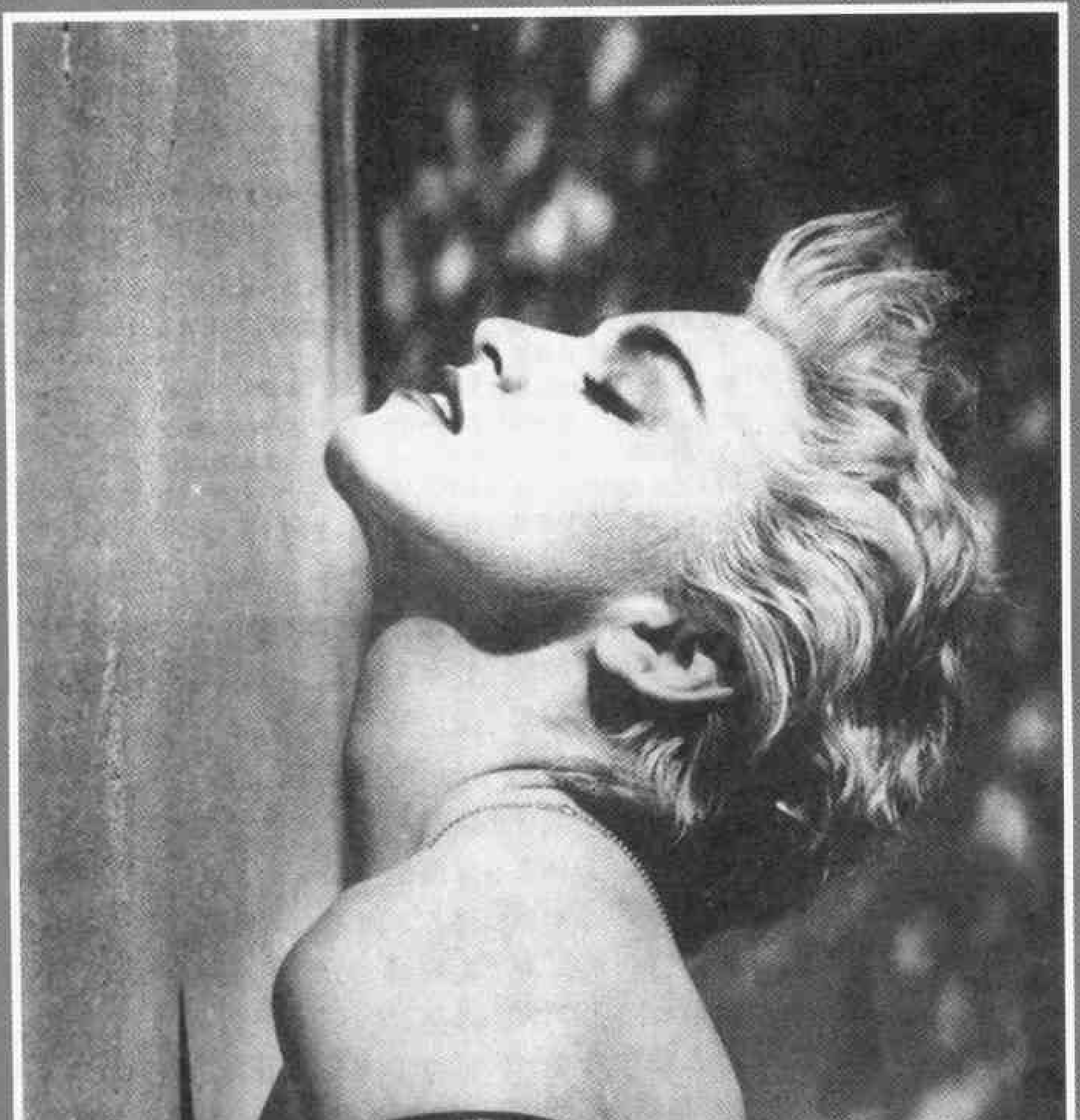


图 11－37 歌星麦当娜　赫布·瑞茨 摄(20 世纪 80 年代)

繁荣之后，到20世纪之初开始转型。这其间德国肖像摄影家奥古斯特·桑德(August Sander,1876—1964)是一位重要人物。桑德的肖像摄影明显地体现了19世纪“古典”人像向现代商业人像的转变，他的作品既具有19世纪肖像的庄重严谨，又完全拥有了现代人像的灵动自如。桑德早年曾入德累斯顿绘画专科学校学习肖像画，1898年在特里尔影室学徒，1899年先后在柏林、马格德堡等地影室任职，1902年在林茨、科隆独立开设影室。19世纪90年代的商业摄影实践，使桑德具有了坚实的肖像摄影功底。20世纪最初10年，他倾心力于自己的影室，拍摄了大量的商业性肖像。这些肖像由于手法精湛、技艺超群，在各种大型展览中屡次获奖。到第一次世界大战之前，桑德已经成为欧洲最负盛名的肖像摄影师。一战结束之后，桑德扩大了自己的商业活动范围，拍摄了不少声名显赫的艺术家。他的影室也因拥有雄厚资金而成为富丽堂皇的世界一流照相室。桑德从19世纪手工作坊式的照相影室中继承了一种很重要的观念，应该尽可能庄重地拍摄人物正面，并展示被摄人物的全身或四分之三。同时，桑德也很好地洞悉了20世纪最初20年中现代摄影所带来的深人人类内心世界的空前机遇，他在19世纪的框架里找到了属于20世纪的灵魂。《拳击手》(图11－36)拍摄于1928年，很明显地照片以桑德一贯的主张拍摄了全身，正面，光照自然，几乎没有任何装饰，但两位拳击手的神态却透露着新时代的新气息，一位开颜而笑，一位拘谨自持，与19世纪肖像人物的雍容典雅就大不相同了。1929年，桑德在科特·沃尔夫出版《时代的面孔》一书，其中收人了桑德前期最重要的肖像作品，这是摄影史上第一本“完全散漫”，不为任何题材服务的图片书籍。桑德主张肖像摄影应当是“在与人物性格相一致的环境中表现主题的自然肖像”，并且“在身体和精神方面都绝对真实”，他的作品印证了这一主张。桑德一生拍摄的人物，遍及各个阶层，形形色色，但都很好地表现了他们的精神、气质，因而桑德的人物肖像被誉为“时代的镜子”，桑德本人也被誉为“有史以来最重要的人像摄影家”。

桑德之后，商业人像摄影中影室操作、座机拍摄的主流地位，逐渐让位于使用小型照相机的抓拍人像，并产生了像尤素福·卡什和阿诺德·纽曼这样的大师。第二次世界大战之后，摄影快速普及，影室人像不再是重要的摄影门类，只是在标准照、快照等方面保留着自己的实用功能。人像摄影开始追随流行文化，与流行音乐、流行服装等相结合，成为社会时尚的一部分。如美国著名歌星麦当娜唱片封套（图11－37），即由好莱坞摄影师赫布·瑞茨（Herd Ritts）拍摄，在唱片走红同时，照片也广为人知。与此同时，商业人像在另一个领域得到了长足的发展，那就是大型豪华的婚纱摄影。婚纱摄影起源于西方，在20世纪60年代后迅速普及到世界各国，成为商业人像摄影实力最为雄厚的部门。婚纱摄影专门为新婚夫妇拍摄纪念性巨幅或大幅成套照片，基本上是采用大底片高素质照相机，并采用强光照明，逆光透射，表现婚纱的特殊质感，再配以风格不同的豪华背景，达到烘托新婚气氛的作用。婚纱摄影的精微曝光控制，很大程度上得益于安塞尔·亚当斯的“区级曝光系统”，使摄影师在掠动快门之前能预知照片各层次细节的保留与删掉情况。《新娘》（图

图11－38 新娘　肯尼斯·福克斯 摄

11－38）是美国当代摄影师肯尼斯·福克斯（Kenenth Fox）的作品，使用的是日本玛米亚 RB67 120 单镜头反光照相机，底片尺幅 6×7，镜头 180 毫米，口径 1∶4.5 中焦距。由于采用适当的前侧面照明，和背投条形光源逆光照明相结合，再加适度的柔光处理，就使照片显得清秀典雅、华丽不俗。到 20 世纪末，美国、日本、英国、法国等国家的婚纱摄影开始逐渐摆脱原有模式，扩展了自己的拍摄领域和造型模式。如情节化场面的婚纱摄影、野外自然光的婚纱摄影等等。《新婚之吻》（图 11－39）是英国当代摄影师尼格尔·哈泼尔（Niger Harper）的作品，照片巧妙利用教堂拱廊所造成的强烈明暗对比，采用反光板补光等措施，将画面拍摄得既真实亲切、自然生动，又有强烈的神圣感，堪称自然光婚纱中的珍品。

图 11－39 新婚之吻　尼格尔·哈泼尔 摄

时尚、广告摄影互有联系，密不可分，甚至可以说时尚摄影就是广告摄影的一个组成部分。二者都是为现代工商业直接服务，推广产品，引领消费的一种媒介。早在 19 世纪末，时尚、广告摄影就已经进入了实用领域。到 20 世纪初，摄影广告已出现在许多惹人注目的场合，并有了多种传播形式，如街头广告、路边招贴、单页广告、报刊传媒等等。1922 年的《可口可乐》（图 11－40），已经是拍摄得很好，设计又得体的广告作品了。当时英国摄影家德·迈耶、美国摄影家爱

图 11－40 可口可乐　佚名 摄(1922)

德华·斯泰肯都对时装、广告摄影作了许多开拓性的工作。到30年代初，在《时尚》、《哈泼》等流行时尚媒体的推动下，产生了一大批才华出众，成就不凡的时尚、广告摄影大师，如美国摄影师保罗·奥特布里奇(Paul Outerbridge，1896—1958)、欧文·布鲁门菲尔德(Erwin Blumenfeld，1897—1969)、路易斯·达尔－沃尔夫(LouiseDahl－Wolfe，1895—?)、瑞士摄影师弗洛伦丝·亨利(Florence Hanri，1893—1982)以及德国摄影师赫伯特·利斯特(Herbert List，1903—1975)等等。奥特布里奇是20世纪二三十年代蜚声欧美的广告摄影师，他将纯艺术的探索与时装、广告融合为一，受到著名达达派艺术家马塞尔·杜尚的高度赞赏。《长统袜与花》(图11－41)，便是将人体艺术与商品巧妙结合的佳作。布鲁门菲尔德，原籍德国，曾在荷兰习画，1936年在巴黎开始从事人像与时装摄影，1941年移居美国。他的作品融合了20世纪初期德国摄影的严谨细腻，法国摄影的自由舒展和

图 11－41 长统袜与花　奥特布里奇 摄(1928)

图 11－42 埃菲尔铁塔上的长裙　布鲁门菲尔德 摄(1939)

美国摄影的大胆直率，在广告摄影方面颇多创造，尤其是在暗房制作方面，变幻莫测，常常收到出人意料的奇效。《埃菲尔铁塔上的长裙》(图 11－42)，是他的名作。他让著名模特利萨·方萨格里芙站在巴黎埃菲尔铁塔最顶端的横梁上，迎风舒展其长裙，场面之宏丽、构思之

图11－43 女子肖像　弗洛伦丝·亨利 摄(1929) 图11－44 嘉宝　霍伊宁根·许内 摄(1951)
图11－45 萨尔瓦多·达利　莱恩斯 摄(1939) 图11－46 黑与白　欧文·佩思 摄(1950)

奇险，可谓动魄惊心，自然能收到吸引读者目光的实用效果了。弗洛伦丝·亨利生于纽约，1927年进入德国包浩斯学院专攻摄影，1929年在巴黎开始肖像、时装、广告摄影。她深受莫霍利·纳吉影响，将抽象韵味与商业目的巧妙融合，其肖像、时装、广告摄影都透露出强烈的现代主义气息，《女子肖像》（图11－43）是她拍摄于1929年的作品，能看出其创作的倾向和特色。

30年代中后期，时装、广告摄影更是名家辈出，其中以美国摄影师乔治·霍伊宁根·许内、乔治·普拉特·莱恩斯、欧文·佩恩、霍斯特·霍斯特，英国摄影师塞西尔·比顿，德国摄影师赫伯特·李斯特等成就更为突出。乔治·霍伊宁根·许内（George Hoyningen－Huene，1900—1968），为俄罗斯人，生于圣彼得堡。1919年去巴黎学习艺术，20年代开始担任《时尚》杂志专职摄影师，1935年移居美国，又任《哈泼》专职时装摄影师。他的时装、人像、广告摄影糅入立体主义、构成主义等韵味，影调丰富、细节清晰，极富叙述性，在当时产生了广泛影响。他也曾拍摄过不少名流肖像，《嘉宝》（图11－44）拍摄于1951年，可以看出霍伊宁根处理题材的大胆与新颖。乔治·普拉特·莱恩斯（George Platt Lynes，1907—1955），早年就读耶鲁大学，20年代专在巴黎、纽约从事人像摄影，40年代末在加利福尼亚州任《时尚》影室主任。他在人体摄影、时装摄影、肖像摄影方面都有不同凡响的特殊造诣。他在《时尚》上发表的大量时装照片成为当时人们争相效仿的典范之作。可是他本人却对商业摄影始终抱有贬抑倾向，临终前他吩咐将自己时装照片的底片全部销毁。他曾为斯坦因、科莱特、艾略特等许多名人拍摄肖像，这些肖像作品被莱恩斯视为自己的代表作。《萨尔瓦多·达利》（图11－45）是他拍摄于1939年的作品，作品采用超现实主义构思，将达利的艺术风格和个人气质表现得极为深刻醒目。欧文·佩恩生于新泽西州普兰菲尔德，1943年成为《时尚》摄影师，50年代后致力于广告摄影。佩恩的人像、时尚、广告摄影在30、40年代获得巨

图 11－48 内衣广告　霍斯特 摄(1939)

大成功,曾有150幅作品被《时尚》用为封面,创造了商业摄影史上的最高纪录。他的作品以精致、细腻著称,着意于形式美感,造型新奇、略带抽象,善于调度明暗层次阶调,具有独特风格。《大袖时装》是其早期作品,明丽的画面,突出地展示了大袖女衫特有的魅力。《黑与白》(图11－46),摄于1950年,将时装与艺术追求巧妙融合,既达到了商业目的,又可以作为艺术作品反复鉴赏。霍斯特·霍斯特(Horst Horst,1906—),生于德国魏森菲尔斯,1930年在巴黎从事摄影,1932年任《时尚》摄影师,1935年移居美国,在纽约康迪·纳斯特出版公司任时装摄影师。霍斯特的时装、广告作品极富想像力,构思夸张奇特,追求装饰情趣,并有意寻求视觉刺激,以期收到吸引视线的商业性目的。《海伦》(图11－47)便是这种风格的代表作之一,照片无论从模特的形象,光线的布局,都出奇制胜,令人惊叹。《内衣》(图11－48)是霍斯特拍摄于1939年的早期代表作,也是他避战乱离开欧洲之前,拍摄的最后一张广告照片。照片无疑是一张绝妙的广告作品,但与一般的广告不同,它更寄寓了作者背井离乡的那种忧郁和不安。照片内的隐喻和暗示构成了一种特殊的主题,相对而言,画面本身似乎并不那么重要了。但正是

图 11－47 海伦　霍斯特 摄(1936)

这种暗示，收到了引人反复注目的效果，并终于在不自觉中被引领到品牌宣传的商业性目的之中。塞西尔·比顿（Cecil Beaton, 1904—1980），生于伦敦，曾于剑桥大学学历史与建筑，1926年从事肖像与时装摄影。30年代起，与爱德华·斯泰肯、霍斯特·霍斯特并称为“时尚三杰”，成为当时《时尚》最有代表性的摄影师之一。比顿的摄影具有英国式的严谨，一丝不苟，同时崇尚“灵感”，很少过多炫耀技巧技法。由于他的严谨作风和高超技艺，使他受到英国高层人士的青睐，成为英国皇室摄影师，并被授予高级勋爵士封号。比顿对服装特别感兴趣，他不仅拍摄时装，还亲自进行设计，他为影片《琪琪》、《窈窕淑女》设计的服装曾双获奥斯卡奖。《马林·迪特里希》（图11－49）拍摄于1932年，是比顿早期肖像代表作，其明暗对比与人物的俏丽恰好相配，极富魅力。《时尚》拍摄于1937年，是比顿一幅有名的作品，照片采用了英国维多利亚式的特殊风格，利用宫廷场景和众多女模特，营造了一种仿古的情调，在众多以渲染流行时尚为主的时装照片中，显得很为突出。赫伯特·李斯特（Herbert List, 1903—1975），生于汉堡，1936年在伦敦、巴黎从事时装摄影。他的商业广告摄影简洁、明快、洗练，具有超现实意味。《湖畔风光》，以黑白交叠的山影和波光粼粼的湖面为背景，突出了太阳镜，令人遐思遥想，确实别有一番意味。而《人与狗》（图11－50）更巧妙地将人与宠物拍得奇异怪诞，令人对时尚不能不感到惊诧。

进入50、60年代，时装、广告摄影更是成为一种受人注目的特殊行业，许多高等学校开始将商业摄影作为一门专业课程进行讲授，广告摄影更是异军突起，在传媒上占据着重要地位。在电视普及之前，广告摄影一度成为现代工业和市场经济必不可少的经营媒介，在现代经济生活中扮演着极为重要的角色。尽管60年代，广告传媒多元化，给广告摄影投下一丝阴影，但在短期整合之后，纸质媒体的广告摄影仍以自己传播便利、广泛，不需专门解读设备的优势，迅速巩固了自己的阵地。20世纪60年代，广告摄影已变成一种全球化的视觉

图11-52海尔·贝利
大卫·贝利 摄

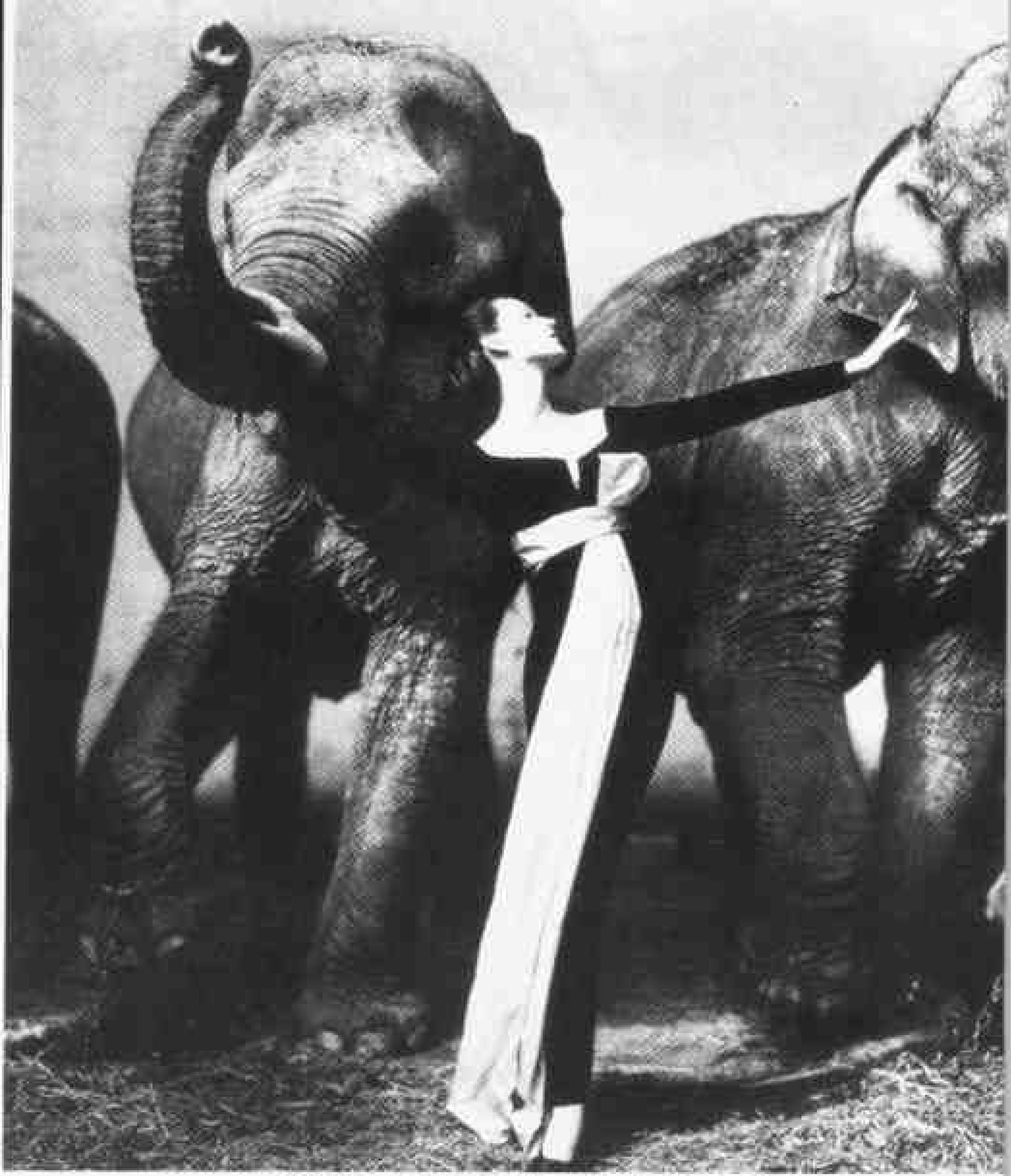


图 11-51 乔瓦装　爱夫登 摄(1955)

图 11-49 马林·迪特里希比顿 摄(1932)

图 11-50 人与狗　李斯特 摄(1936)

传播媒体，其中不少杰出摄影师为人注目。美国摄影师理查德·爱夫登(Richard Avedon，1923—)，早年在哥伦比亚大学攻读哲学，40年代从事摄影，1945年任《哈泼》摄影师。爱夫登的时装、广告作品标新立异，追求动感，人像摄影着重于人物"下意识"的挖掘，并首倡"壁画人像"，以接近或略大于常人的尺幅放制人像，效果分外强烈。《乔瓦装》(图11－51)是爱夫登的名作，照片构思大胆，将时装的轻盈飘洒与大象的厚重笨拙作了视觉上的夸张对比，效果自然非同一般。英国摄影师大卫·贝利(David Bailey，1938—)，1960年从事商业摄影，在当时英国与时装摄影师达菲、多诺万并称"恐怖三重奏"，擅长于影调对比，营造神秘气氛，从而达到商业宣传目的。《海尔·贝利》(图11－52)，是贝利的代表作之一，从中可以窥见"神秘"与"恐怖"的韵味。这一时期，时装、广告摄影已不限于欧美，在世界各国都出现了不少有造诣的时装、广告摄影师，如日本的秋山庄太郎、南非的塞姆·哈斯金斯(Sam Haskins，1926—)、澳大利亚的赫尔穆特·牛顿(Helmnt Newton，1920—)等。20世纪60年代之后的广告、时装、人像摄影杰出人物中，最有成就的，要属法国摄影家让卢普·西埃夫和美国摄影家帕特里克·德马切利尔。

让卢普·西埃夫(Jeanlonp Sieff，1933—)，生于巴黎，先后在巴黎和瑞士学习摄影，1954年起在巴黎开始时装摄影，1959年至1960年加入玛格南图片社，1961年成为自由职业摄影师，1967年在巴黎开设影室。西埃夫才华横溢，在人像、时装、人体、风光乃至广告摄影上，都取得了不凡的成就，他的作品经《哈泼》、《时尚》、《绅士》等流行杂志的传播，在世界各地产生了广泛的影响。西埃夫还拍摄广告电影，曾在戛纳广告电影节上获银质奖。他的摄影已完全不同于20世纪60年代之前的"前现代"摄影，而洋溢信息时代的新的现代情调，画面变化多端，形象靓酷，与当代流行音乐、消费文化息息相关。《纽约之春》(图11－53)拍摄于1965年，无论模特着装、身姿与前景都明显地带有60年代后期的流行时尚特点。《展望》(图11－54)也是西埃夫60

图 11－53 纽约之春　让卢普·西埃夫 摄(1965)

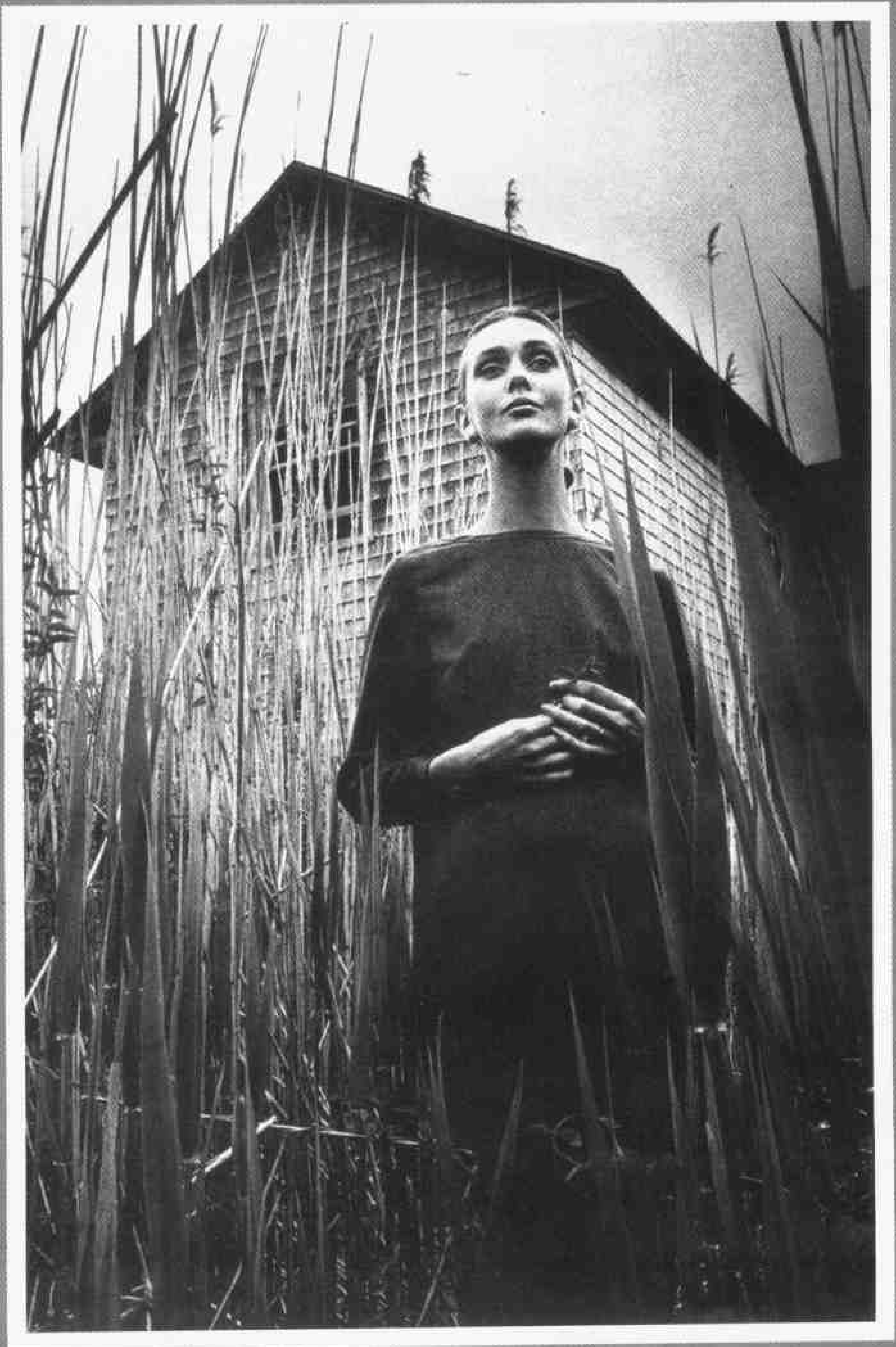


图 11－54 展望　让卢普·西埃夫 摄(1964)

年代的作品，照片以明显的超现实韵味，将模特非生命化，加以前景和后面房屋的荒凉，产生出一种神异怪诞的幻觉。用这种幻觉使画面中惟一显得现实化的服装得到凸现。《背影》(图 11－55)是一幅介于纯艺术与商业摄影之间的作品，照片利用轻薄窗帏透明的逆光，将一位长发女子处理得犹如希腊女神，产生一种虽在斗室却可以凌空而起、翱翔天际之美感。西埃夫在纯艺术性质的人体摄影方面做过许多探索，其作品现代气息浓郁，对传统人体摄影注重与体现的观念产生了强烈冲击。他善于在人体刻画之中，渗透进对人的灵魂的追寻，在西埃夫的镜头中，裸体的模特已不再是失去个性的美丽形体，而是具有个性、具有灵气的鲜活生命。如他拍摄的著名作品《萨维尔》(1985)、《戴面纱的女人》(1985)、《期待》(1988)等都鲜明地体现了这种特点。

生于二战之后的帕特里克·德马切利尔，是崛起于 70 年代的时装摄影师，他生于巴黎，32 岁时赴美国，成为自由摄影师。德马切利尔的时装摄影糅合了法国时装的新潮与浪漫，同时深深地融入了美国商业摄影的主流，能够敏锐地捕捉住流行时尚瞬息万变的真正内在精神，以时装为自己展开艺术创作灵感的舞台，用现代的快节奏、明朗画面和极度精微细致的手法，向全世界展现自己对时尚的理解与诠释。他的时装摄影冲破了商业摄影与艺术摄影的固有藩篱，使流行时尚达到艺术的境地，同时也使艺术走入当代最富活力的时尚人群，从而既在艺术上臻于完美，同时在商业上也收入颇丰。《庄重与浪漫》(图 11－56)，是德马切利尔 1986 年拍摄的作品，从画面上自然清新的形象，人们不难领略德马切利尔摄影所兼备的法国式浪漫与美国式洒脱。

图 11－55 背影　让卢普·西埃夫 摄(1972)

图 11－56 庄重与浪漫　德马切利尔 摄(1986)

45. 摄影活动的全球化

摄影在诞生之初便有一定的国际性，1839 年法国政府的代表阿马戈就曾在摄影术发明之际宣称“一开始就表示为能够慷慨地把它奉献给全世界而自豪”。此后，虽然囿于科学技术的发展和世界局势的动荡变化，摄影基本上在各国内部发展，但国际性的沟通和交流一开始就比其它实用科技或造型技术要频繁而广泛。19 世纪 50 年代，摄影沙龙在欧洲产生，从英国到法国，很快越过大洋在美国立足。这些摄影沙龙以摄影组织为依托，定期或不定期举办摄影展览。展览有的只是会员作品汇展，有的则具有国际性公开性。到 20 世纪，摄影组织与摄影展览、比赛逐渐变成世界性的常规活动，比较有名的影展都已向全世界各国摄影家敞开大门。20 世纪 60 年代，国际性摄影展览开始越出欧洲、美国这些传统地域，向世界各大洲各个国家扩散，无论亚洲、非洲、南北美洲、澳洲都有了自己比较稳定且颇具影响的大规模摄影展览。到 2000 年，世界有影响的国际性摄影展览达二百五十余个，仅美国就有 30 个，英国 14 个，法国 15 个，印度 15 个，比利时 12 个，中国香港 11 个。其中，比较著名的有荷兰世界新闻摄影基金会举办的“世界新闻摄影比赛”，英国皇家摄影学会举办的英国 RPS 国际摄影展览，美国摄影学会（PSA）举办的美国 PSA 国际摄影展览和国际摄影联盟（FIAP）赞助认可的一系列其他摄影展览。这些国际性摄影展览、比赛使全世界各地的摄影家能及时沟通信息、交流作品，使摄影逐步变成一种超越国家、地区界限的全球性文化活动。

世界新闻摄影比赛（World Press Phoro），简称“荷赛”，是世界上最重要的纪实类摄影比赛和展览，至 2002 年已举办了 45 届。1956 年，荷兰阿姆斯特丹的三位摄影家米·范·米伦登克（Ben Van Meer

endonk)、基斯·谢勒(Kees Schevev)和布拉姆·威斯曼将本国的摄影比赛扩展为世界性的新闻摄影比赛,并建立"世界新闻摄影荷兰基金会"。从此每年组织全世界各地新闻摄影作品参赛。每年由来自不同国家的评审委员们组成的评审委员会进行评奖,并将展出和获奖作品编入年鉴。在评审、发奖和展览期间举行各种研讨会、座谈会。"荷赛"经过半个世纪的发展,已经变成世界新闻摄影师每年一度的盛会。为便于投稿和评审,比赛将作品分成新闻、艺术、科技、自然环境等 20 类,其中以突发事件、新闻特写、新闻人物、体育新闻四大类为世界注目的焦点。1984 年,参赛国家 49 个,摄影记者 805 人,作品 5 012 幅,到 2002 年发展到参赛国家 123 个,摄影记者 4 171 人,作品 49 235 件。世界上许多经典新闻照片都是在"荷赛"获奖之后,才广为人知、产生巨大社会反响的。日本摄影记者泽田亨一的照片《游向对岸》(图 11 – 57)获 1965 年的最佳新闻照片奖。照片记录了 60 年代越南战争给无辜平民带来的巨大灾难,具有震撼人心的力量。而丹麦摄影记者奥尔·林德(Ole Lind)拍摄的《80 + 80 依然年轻》(图 11 – 58)

图 11 – 57 游向对岸 泽田亨一 摄(1965)

图 11－58 80＋80 依然年轻 奥尔·林德 摄(1982)

获 1982 年快乐事件照片一等奖，则记录了一对老夫妇 80 高龄的幸福时刻。2002 年的第 45 届“荷赛”将最佳新闻照片奖，授予丹麦摄影师埃里克·德夫纳拍摄的《阿富汗儿童的葬礼》(图 11－59)，表达了全人类对现代战争灾难的关注。

在艺术摄影方面，英国皇家摄影学会（RPS）、美国摄影学会(PSA)和国际摄影联盟并称为世界三大摄影组织，它们都致力于举办或推动国际性的摄影活动与摄影展览，对促进摄影活动的全球化起到了重要作用。

英国皇家摄影学会（The Royal Photographie Society）是世界上最古老的摄影团体，它的前身“伦敦摄影学会”成立于 1853 年，1874 年改称“大不列颠摄影学会”，1894 年改名“英国皇家摄影学会”，以英国女王为学会的荣誉赞助人。英国皇家摄影学会每年举办一届年展，即英国 RPS

图 11－59 阿富汗儿童的葬礼
埃里克·德夫纳 摄(2002)

图 11－64 鸟笼　阿弟斯·安格尔瓦拉 摄(1999)

图 11－61 静物　芭尔巴拉·皮克 摄

图 11－63 飞翔　杰里·尤尔斯曼 摄

国际影展。RPS 广泛收集世界各地摄影家的作品参展，展览只设照片组，特别注重“富有新意的作品”。由于英国皇家摄影学会的悠久历史和崇高威望，RPS 总是能够吸引世界上最优秀摄影家的最杰出作品参展。任何一位摄影家都以自己的作品能够在 RPS 赢得一席而感到骄傲，但通常竞争较为激烈。1998 年第 142 届 RPS 国际影展入选 97 张照片、6 张获奖，这是从数千幅作品中脱颖而出的，可见其难度之大。《女选手》(图 11－60) 是第 142 届 RPS 银牌奖作品，照片看似平凡质朴，但其精致细腻程度却非一般人像可比。

图 11－60 女选手　萨拉·顿 摄

美国摄影学会 (Photographie Society of America)，前身是美国联合摄影俱乐部，1933 年改名为美国摄影学会，同年 9 月举办第一届国际摄影展览。1941 年 7 月颁布它认可国际影展的条例，对推动和规范世界各地的国际影展起到重大作用。它举办的 PSA 国际影展，是世界上规模最大的国

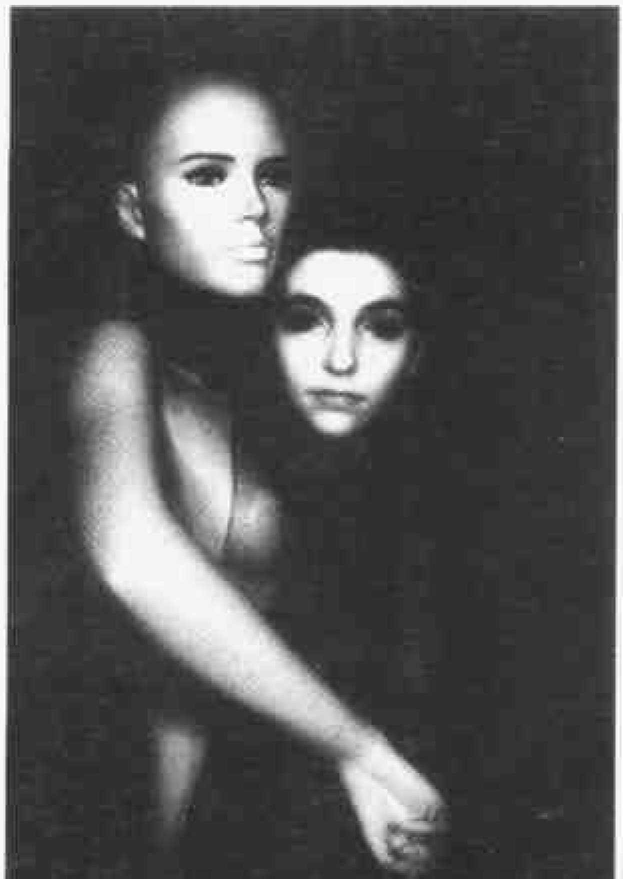


图 11－62 双重肖像　海伦·莱欧 摄

际性摄影展览，它每年举办一次，每次都更换举办地点，同时要召开与影展同时进行的国际摄影会议。PSA国际影展，设有12个组别，39项大奖，其特色是对作品题材风格具有很大宽容性，即鼓励传统风格，也鼓励创新探索。PSA国际影展更像是一种世界性的摄影博览会，吸引世界各地许多摄影爱好者积极参与。《静物》(图11－61)是1998年美国PSA国际影展黑白小照片组金奖作品，介于负正之间的独特影像，有一种超乎常感的视觉印象。

国际摄影联盟(La Federation Internationale De L′ Art Photographique, 缩写FIAP)，1948年成立于法国，后将常务秘书处设在卢森堡。国际摄影联盟主要以推动各地的国际性摄影活动和摄影展览为目的，只吸收团体会员，不吸收个人会员。但为鼓励创作，设立了各种级别的荣衔，如FIAP艺术家、FIAP大师、FIAP优秀摄影家，这些都是对全世界摄影家进行褒奖的崇高荣誉。

除上述的摄影组织和摄影展览外，欧洲的比利时、奥地利的国际影展，北美的加拿大国际影展、澳洲的澳大利亚国际影展等也吸引着世界各地的摄影师。比利时RM国际影展由比利时摄影艺术俱乐部举办，1971年开始每年举办一届。影展带有典型的欧洲特点，不仅追求作品在光影、线条和色彩上的完美，而且更追求内容上的新意，表现手法上的前卫和视觉感受上的刺激。《双重肖像》(图11－62)是获第14届比利时RM国际影展金牌奖的作品，其超现实的先锐意识和表现手法颇为引人注目。奥地利超级国际摄影循环赛始于1992年，但短短几年已吸引120个国家和地区3 000多名摄影家参赛，成为世纪末世界上规模盛大的国际影赛之一。这个影赛的特点是一次收集的作品四次循环评选，并设立特别主题项目，突出比赛的特色。《飞翔》(图11－63)是获循环赛第7届全场最佳黑白照片奖的作品，其想像力之高妙，制作之精美，不愧为名师之作。

20世纪50、60年代亚洲摄影的迅速崛起，使亚洲的摄影交流与展出活动渐成规模。其中南亚的印度和巴基斯坦、东南亚的马来西

亚、新加坡、泰国以及东亚的韩国的国际摄影展览都很引人注目。印度国际摄影循环展(India Circuit),始于1983年,其后每年一届,分别在6个城市展出。这个展览由印度国际摄影理事会主办,虽然这个展览也吸纳现代和实验风格的作品,但获奖作品主要是充满东方情调的画意照片。《鸟笼》(图11－64)是16届印度国际循环展获奖作品,照片的寓意深刻警醒,摄影也很圆熟精湛。巴基斯坦PSP国际影展始于1992年,主办者是巴基斯坦摄影学会,PSP影展也以东方情调作品为主。《帽》(图11－65)是第1届PSP影展获奖作品,其形式美感在黑白线条的流畅与交错中得到最大的体现。

中国香港地区的摄影活动一直很活跃,在1980年至2000年美国摄影学会每年公布的世界国际影展"十杰"名单中,香港摄影家最少占5名,最高时达9名,而夺得第1名则有15次之多。这个成绩在世界摄影史上是独一无二的。这与香港的摄影交流有很大关系,到20世纪末,香港每年举办的国际影展或国际摄影沙龙有十余个,其中最有影响的是香港摄影学会国际影展。这个影展由香港摄影学会主办,始于1941年,是亚洲历史最悠久的国际性常规影展。香港摄影学会国际影展每年都能吸引世界各地最出色的摄影师参展,因而展览能够反映全世界摄影艺术最新的发展状况。展览中有意推出创新作品,并对各种风格、流派都给予重视,因而在摄影界威望很高,有40多个国家或地区的摄影师参展,每届参展

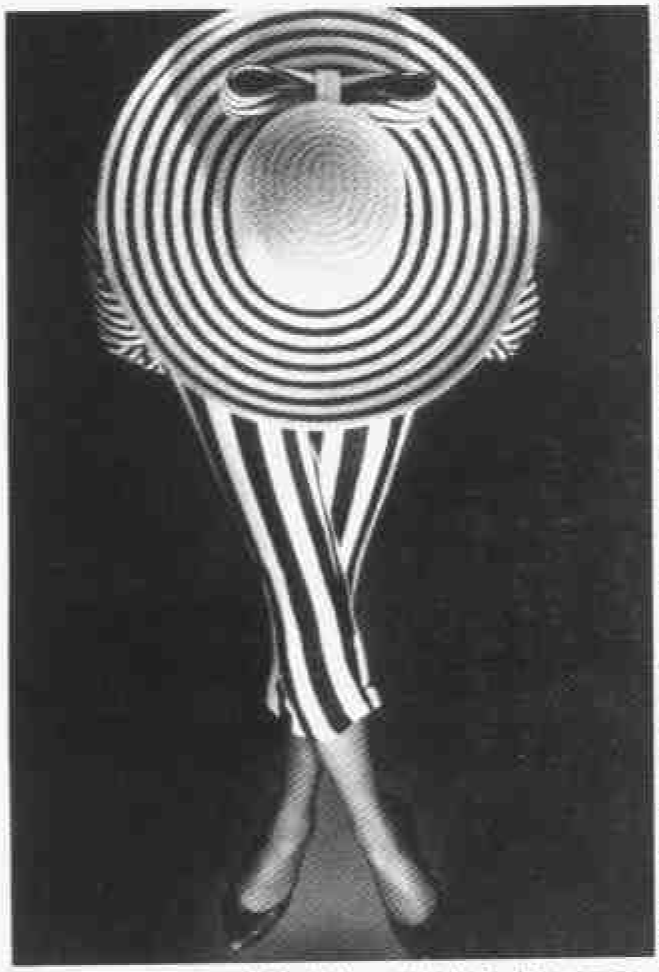


图11－65 帽　哈格道尔·欧拉维 摄(1992)

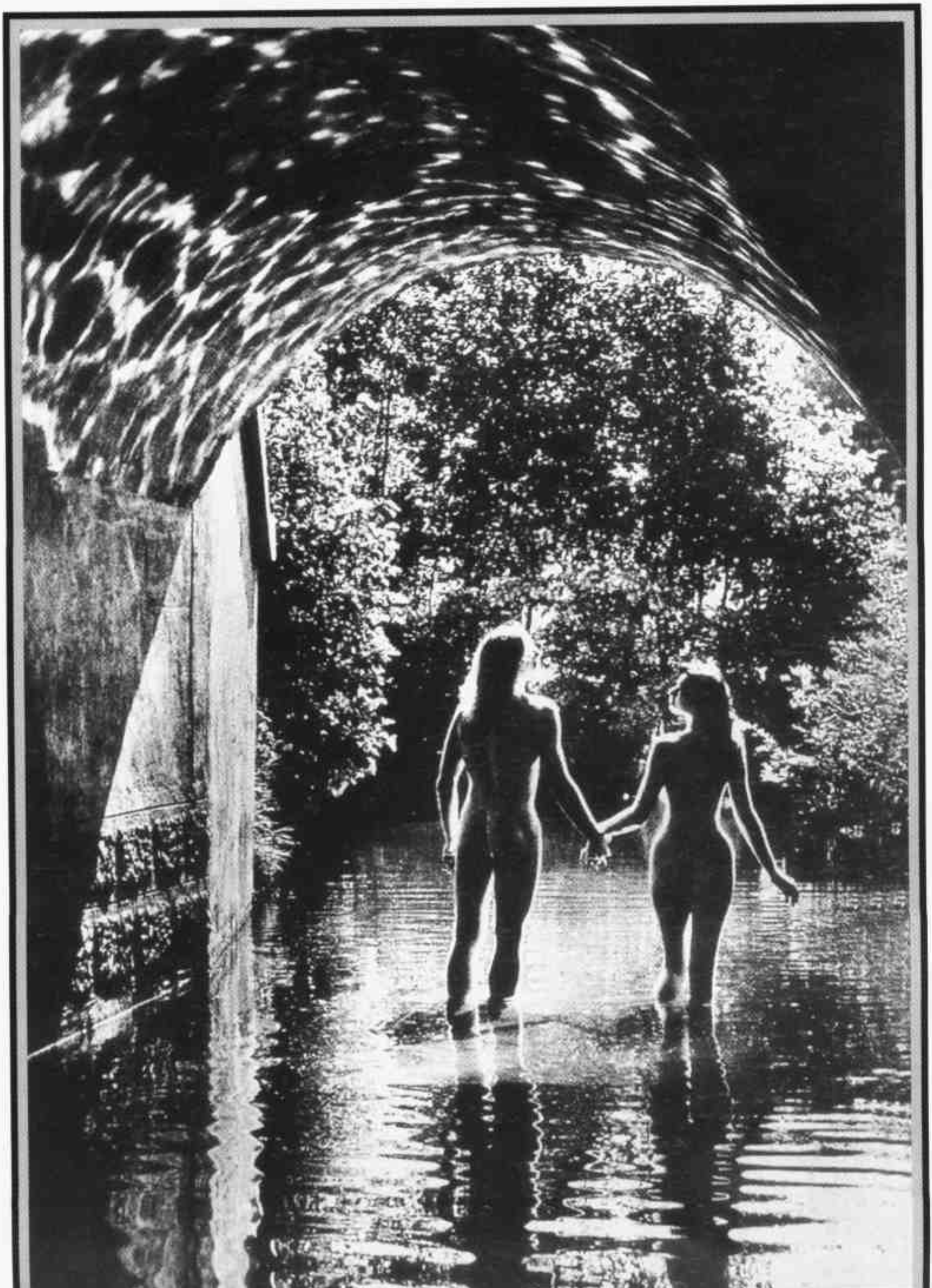


图 11－66 涉水　泽那维·森格尔曼 摄(1976)

①图 11－69 风
摩根·派泰森 摄(1995)

②图 11－67 黑暗中的手
简森·焦斯 摄(2000)

③图 11－68 湖光山色
连登良 摄(1998)

①②
③

摄影师达600余人。《涉水》(图11-66)是香港摄影学会国际影展黑白照片金奖作品,其光照斑斓、情调浪漫是超乎一般的。

新加坡的国际摄影展览,在亚洲是开始较早、水平也比较高的。新加坡的PSS国际影展,创办于1950年,主办者是新加坡摄影学会。PSS国际影展每年一届,同时举办各种活动,是亚洲国际性摄影交流和沟通的重要媒介。PSS国际影展设立黑白、彩色、幻灯片三个组别,提倡现代艺术的创新和试验性作品,对高质量的画意照片尤其加以关注。《黑暗中的手》(图11-67)是获新加坡第45届PSS国际影展黑白照片金牌奖的作品,很明显具有现代主义的韵味。马来西亚PSM国际影展,两年一届,其风格属典型的东南亚式,虽不排斥前卫实验照片,但更倾向于诗情画意的作品。连登良的《湖光山色》(图11-68),获第23届PSS国际影展彩色照片金奖,可以看出亚洲审美的品位和倾向。

韩国的国际影展始于1986年,主办者不同于其他国家的大型影展,由一家媒体《釜山日报》主办。韩国Pusan国际影展以风格多样著称,表现手法上,前卫与传统、画意与纪实并重,与南亚、东南亚的其他国际影展不同,韩国Pusan国际影展不特别关注作品形式美,而主张"真正的摄影作品取决于内在的表达力度",因此成为介于西方与东方两大不同风格国际影展的兼容性国际影展。《风》(图11-69)是第10届韩国Pusan国际影展黑白照片组金牌奖作品,其粗犷的风格颇有感染力。

上述这些摄影组织的各种活动,以及它们举办的国际摄影展览的展出,包括中国内地、中国澳门和台湾地区的国际性摄影展览,使20世纪世界摄影走向了一个超越国界、跨越语言和文化的全球化时代,也使摄影变成了一个世界上各民族谋求和平与发展的共同语汇。这是现代摄影所能达到的一个最高的境界,也是20世纪摄影最大的辉煌。

46. 影像的解构、后现代摄影及数码摄影的兴起

摄影经历了整个20世纪的快速变化与长足发展，深深地影响了现代社会的文化形态，但在这一百年中，它自身也始终面临着来自内部和外部的挑战。

来自内部的挑战，主要是采用现代技术对影像进行解构，使摄影固有的直接性、即时性和整体性、客观性逐渐丧失。早在19世纪，就有摄影师把曝光过度的照片与已故丈夫或妻子的老照片叠印在一起，宣称自己摄得了"超自然精灵"。后来照片解构加工被广泛用于画意摄影，这自然是无可非议的，但也有人开始为了政治、经济或其他目的，利用这种解构重组制造假照片。美国国会图书馆中至今陈列着一幅亚伯拉罕·林肯的肖像照片，看上去林肯身材魁梧精力充沛。但实际这不是一张林肯本人的照片，而是在林肯死后，将马修·布雷迪绘制的一张林肯头像利用暗房叠放手法，安到参议员约翰·卡尔霍恩身躯上制作出来的。这种修饰性的加工，还不伤大雅，但有些假照片则纯粹是为欺骗世人，这就使人们对照片的可信性产生了越来越大的怀疑。到了20世纪60年代之后，影像解构重组已变成一件很普遍的事情，美国

图11－70 明星的诞生　森万里子 摄(1995)

俄亥俄大学通讯学院院长拉里·奈伊尼斯旺德说："现代技术使制造假照片变得易如反掌。"而随着数字计算机的介入，照片解构更轻而易举，并且不再需要高超熟练的特殊技艺，也不再需要复杂庞大的配套设备。著名图像分析专家美国国家图像分析中心创始人迪诺·布鲁焦尼曾说："你眼中看到的不一定是事实"，并撰写一部《照片伪造：摄影欺骗和伪造照片的历史和技术》专著，对此进行分析和研究。到20世纪末，照片已经很难作为直接、即时、客观、真实的同义语了。

另一方面，新兴的"后现代摄影"则从摄影观念上对传统摄影进行解构。"后现代摄影"是与世界性的"后现代"思潮相互呼应的。"后现代"思想基本上是对现代文明的扬弃，尤其是对现代机械文明的否定。自19世纪以来，世界范围内的工业化产生了难以逆转的环境灾难和人文沦丧，工业化所带来的个性泯灭与生存危机，成为世纪末的最大困扰。"后现代"企图用解构"现代神话"的方式，重新开启人类与自然融合之门。但是多数"后现代"的实践与初衷相反，它们对一切传统的肆意解构不但不能冲破现代机械文明的桎梏，反而连仅存的一线与物质世界的联系也打碎了。"后现代"摄影难以摆脱这种根本趋势的左右。后现代摄影

图11－71 肖像(少年2)
森村泰昌 摄(1988)

图 11－72 仿奥特布里奇　蒂尔曼.沃尔曼 摄(1994)

一个很重要的特征，就是摒弃现代摄影对客观现场进行即时记录的根本原则，而将摄影仅仅作为一种取得创作材料的手段，结果后现代摄影重新皈依绘画。现代摄影百余年来奋争的目标，即独立于美术之外的摄影，在后现代那里完全失去意义。也可以说，对于后现代来说，只存在艺术，而不再有美术与摄影的区别，像美国理查德·普林斯(Richard Prince，1949—)、约翰·巴尔德沙里（John Baldssari，1931—)、卢卡斯·萨马兰斯(Lucas Samaras，1936—)、巴巴拉·克鲁格(Barbara Krnger，1945—)、日本森村泰昌(1951—)、森万里子，荒木经惟(1940—)等人，都是这种打破了绘画与摄影界限，自由运用摄影素材进行平面创作的艺术家。《明星的诞生》(图 11－70)是森万里子 1995 年的作品，照片以模特和汽球道具组合成画面，具有强烈的现实寓意。《鱼与铰链》则是今道子 1990 年的作品，以干鱼、蝴蝶、铰链拼合的画面，暗喻现代机械文明生命观的残酷和不道德，可以说十分巧妙并相当有幽默感。《肖像(少年 2)》(图 11－71)是森村泰昌的作品，照片明显地带有后现代意味，将现代文明的种种成规

加以肆意毁坏，具有很强冲击力。

后现代摄影对摄影的解构除打破绘画与摄影的界限之外，另一个很重要的作法，就是对摄影经典作品的重新诠释。这种直接取用广为人知的作品，利用现代技法加以改变，而完全使其丧失原有风貌的作法，在后现代摄影中是极普遍的作法。这与后现代绘画、后现代文学惯常采用的解构办法相一致。通过这种随意解构、重新诠释，表达出作者对传统文化的排斥，对现代观念的挑战。在这方面美国雪莉·莱维（Sherrie Levine，1947—）、威廉·维格曼、德国乌里希·蒂尔曼（Ulrich Tillman，1951—）、沃尔夫冈·沃尔曼（Wolfgang Vollmer，1952—）等较为引人注目。《仿奥特布里奇》（图 11－72），是蒂尔曼、沃尔曼二人 1994 年的作品，虽然照片仿照美国现代主义摄影家保罗·奥特布里奇的著名作品《带钢爪的女人》（1937 年），但如稍加比较，就会发现原作借用肉类包装加工手套，与女性躯体相对照，只是为了强调钢铁的坚硬锐利与女体丰满纤柔之间的反差，蒂尔曼和沃尔曼则是借用仿作，嘲笑了现代主义摄影的虚无和失落。

即使在纪实摄影方面，后现代的解构也十分明显。后现代摄影拒绝纪实的客观性，提倡完全以个人感受为中心的“私密纪实摄影”，从而否定了纪实摄影作为公共传播媒介的实用功能。在这方面，美国拉里·克拉克（Larry Clark，1943—），尼柯拉斯·尼克松（Nicholas Nixon，1947—）、蒂娜·巴尼（Tina Barney，1950—）、萨丽·曼（Sally Mann，1951—）、南·哥尔丁（Nan Goldin，1953—）、日本长岛有里枝（1973—）等都有所探寻。《我与母亲》是长岛有里枝 1992 年的作品，照片以“私密纪实”的手法记录了自己 20 岁时的情景，堪称“私密纪实”的代表作。美国女摄影家南·哥尔丁是后现代摄影家中一个重要的代表人物，她曾离家出走，长期与一些“社会边缘人”生活在一起，其中不少是同性恋、吸毒者，哥尔丁用照相机将自己与这些人的生活加以记录，拍摄中摒弃任何先入为主的社会伦理道德成见，直率而无所顾忌地加以拍摄。她曾说：“拍摄这些照片的第一个理由是告诉人

们我自己的生活。”哥尔丁1986年出版《性依赖的叙事曲》，1993年出版《另一边》，发表了自己的“私密纪实”照片，把不为社会所正视的群体展现在人们面前。哥尔丁的摄影受到了重视，1998年《美国摄影》将她评为“100个最重要的摄影人物”之一。《南与布莱恩在床上》（图11－73），拍摄于1983年，从中可以窥见哥尔丁私密纪实的特色。

对传统摄影的外部挑战，来自于新型非银盐照相系统的发明与进入实用领域。自19世纪30年代起，银盐感光一直是摄影的最根本依据，由此而发展起来的光学系统、机械系统、电子系统、化学系统成为传统光化学摄影的四大支柱。但是在20世纪最后20年，情况发生了变化。取得固定影像的传统方式被突破，非银盐影像逐步由试验进入实用。

非银盐影像开始时，以模拟方式取得进展。1981年，日本索尼公司推出世界上第一台“磁录照相机”（Mavica），其原理是将光学信号

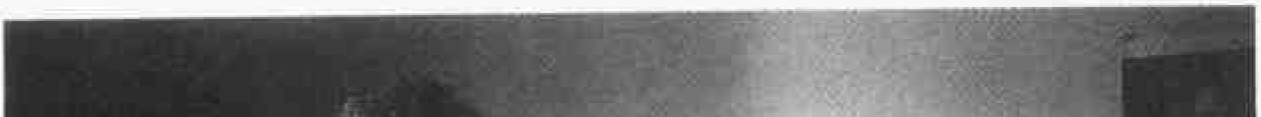


图11－73 南与布莱恩在床上　南・哥尔丁 摄(1983)

通过电荷耦合器（CCD）分解成电子信号，记录于磁片上，再经视频转换系统将磁信号复原成图像输出，并印成图片。但由于像素较差，成本高昂，没有得到推广。到 20 世纪 90 年代，一个新的更大的突破来到了。电子计算机技术介入摄影，从根本上改变了摄影技术的成像原理，将光、电、微机技术融为一体，用电荷耦合元件（CCD）和计算机芯

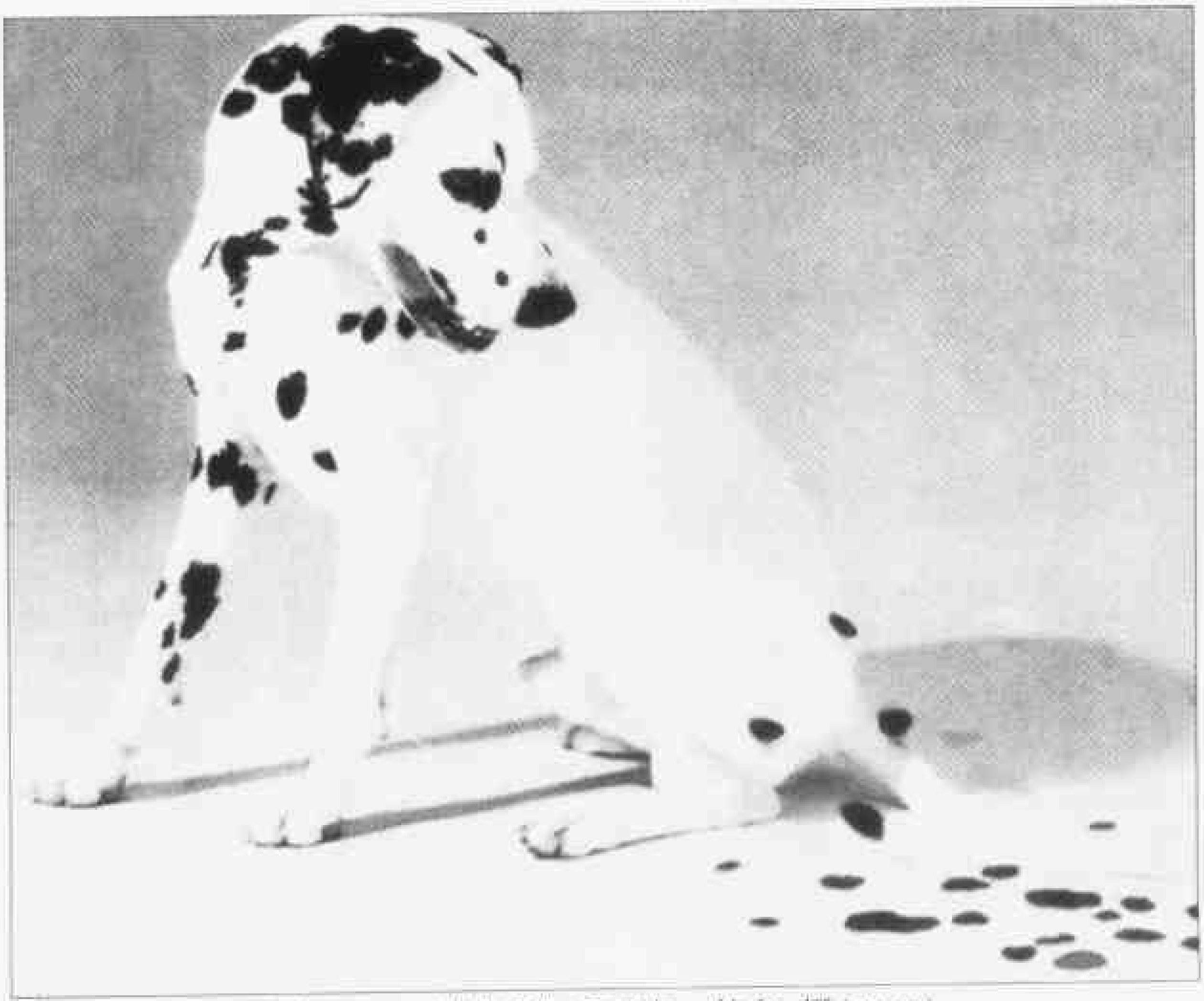


图 11－74 花狗丢失了斑点　佚名 摄（1999）

片相互配合，终于成功地取代了银盐系统的光化学乳剂感光片。由于这种影像是以计算机数字系统存储影像的纯数据信号，因而被称为“数码摄影”或“数字摄影”。数字摄影系统中，CCD 相当于感光乳剂，可以将光信号转换成模拟电信号，而芯片将电信号改变为纯数字信号，存入存储卡中，存储卡就相当于底片。要取得目视图片，只须将存储卡放入解读设备，配以激光制片或激光打印设备，就可以得到照片

或图片。数字摄影设备轻灵小巧，性能优异，取得图像简易便利，完全去除了暗房、湿冲等笨重工艺，一经出现便立即得到认可。世界各大照相工业企业，如柯达、佳能、尼康、索尼、飞利浦、爱克发等都推出自己的数字照相系统。短短十几年，数字照相机已经有取代传统光学胶片照相机成为普及型照相机主流的趋势。

纵观摄影一百六十余年的发展史，其基本模态主要是三种，即复制模式、模拟模式和数字模式。传统的银盐感光属复制模式，它以感光乳剂吸收现场光的方式，取得现场光照的"基因组"，形成底片。然后通过这个"基因组"复制现场光照，形成照片。从这个角度上看，汉语中沿用一个多世纪的"摄影"一词，不如称为"摄光"更准确。20世纪80年代昙花一现的"磁录照相系统"，属于模拟模式，它实质上已抛弃了"摄取现场光"的摄影原始出发点，而用电磁信号来替代、描摹现场光的梯级量化信息，摄影影像的物质物已经被隔断了。至于数字照相系统，则连替代模拟描摹也取消了，现场光的任何遗留都被完全摒弃，通过照相系统所获得的仅仅是一种关于现场光的"语言描述"。与一般文字语言描述惟一的区别是，这种"描述"所使用的语言是计算机数字语汇，必须用计算机才能加以解读。从哲学与美学的角度上看，数字摄影与数字世界所有的事物一样是纯粹"虚拟"的，数字影像已经彻底丧失传统银盐感光摄影的物质性与客观性。这种本质属性不能不使

图 11－75 闪电捕捉者　布兰·阿伦 摄

数字摄影从一开始就对摄影理念造成颠覆性冲击。

数字照相系统一个很重要的性能，就是可以利用电脑的数字处理能力，对影像信息进行加工、修改和编组。为此，各生产厂家还设计了一系列对照片加工的程序，使任何人在拍摄中或在电脑上都可以方便快捷地对自己的影像加以改变。这既为追求完美影像提供了更为方便快捷的手段，同时也进一步构成了对传统摄影理念的解构。在数字概念下，影像已经没有任何先天规定性可言，摄影终于成为人类自我表达的又一个工具，如同往日写字的铅笔、绘画的画笔一样可以随心所欲。直接、真实、即时、客观这些原本不言而喻的摄影理念，必须在严格界定、事先声明的范畴内，才是有效的。《花狗丢失了斑点》(图 11－74)，摄于 1999 年，这幅照片是利用电脑最简单的图形移位功能制成的，虽然对数字处理系统来说，这是易如反掌，但作为一种艺术构思却出人意表，别有情趣。《闪电捕捉者》(图 11－75)是美国摄影师布兰·阿伦的作品，作者先拍摄了 92 岁的布朗森老人抱着罐子的镜头，然后调用电脑中各种素材，经过 25 个图层的处理，才制成了这样一幅带有超现实意味的新颖画面。

虽然传统光化学摄影遭到解构，但并不意味着摄影本身的消亡，相反，摄影在新的技术形式下，会变得更加变化莫测、更加丰富多彩，成为新世纪人类文化的重要领域。

图 11－76 女人体　曼·雷 摄(1930)

主要参考文献

1. Phomo Poche: *La nature morte Nathan / HER 2000, Printed in France.*

2. *Phomo Poche: Man Ray Nathan / HER 2000, Printed in France.*

3. *Phomo Poche: Henri Cartier - Bresson Nathan / HER 2000, Printed in France.*

4. *Phomo Poche: De la photographie comme un des beaux - arts Nathan / HER 2000, Printed in France.*

5. *Phomo Poche: Photogrammes Nathan / HER 2000, Printed in France.*

6. 崔峻、刘艳娟:《世界传世摄影》(1,2,3,4),哈尔滨,黑龙江人民出版社,2002。

7. 翟墨:《聚散依依——图文时代的摄影与绘画》,北京,中国摄影出版社,2002。

8. 卢赛尔·米勒:《世界的眼睛——玛格南图片社与玛格南摄影师》,北京,中国摄影出版社,2001。

9. 林路:《自然精神》,郑州,河南科学技术出版社,2002。

10. 林路:《都市灵魂》,郑州,河南科学技术出版社,2002。

11. 林路:《室内剧情》,郑州,河南科学技术出版社,2002。

12. 狄源沧:《品读世界摄影大师精品》(丛书6种),北京,西苑出版社,2001。

13. 韩子善:《阅读摄影经典》(丛书3种),北京,中国工人出版社,2002。

14. 吴炜:《摄影发展图史》,长春,吉林摄影出版社,2000。

15. 伊安·杰夫里:《摄影简史》,北京,生活·读书·新知三联书店,2002。

16. 顾铮:《经典摄影赏析》,杭州,浙江摄影出版社,2002。

17. 李文方:《美镜头——摄影审美与表现方法》,哈尔滨,黑龙江人民出版社,2000。

18. 任一权:《世界摄影艺术名作纵览》,北京,中国摄影出版社,1996。

19. 中国新闻摄影学会:《目击世界——世界新闻摄影比赛作品选》,沈阳,辽宁美术出版社,1985。

20. 李元:《谈美国摄影》,北京,中国摄影出版社,2001。

21. 顾铮:《国外后现代摄影》,南京,江苏美术出版社,2000。

22. 徐忠民:《抽象摄影》,杭州,浙江摄影出版社,1999。

23. 法兰克·霍瓦:《摄影大师对话录》,北京,中国摄影出版社,2000。

24. 吴明:《世界纪实影像经典》,沈阳,辽宁美术出版社,2002。

25. 顾铮:《真实的背后没有真实——20世纪现代摄影实践》,北京,中国工人出版社,2002。

26. 吕中元:《日本现代艺术摄影》,武汉,湖北美术出版社,2002。

27. 邓明:《世界摄影艺术图典》,上海,上海画报出版社,1999。

28. 顾铮:《摄影记事》,上海,上海画报出版社,2002。

29. 胡中才、李文方:《简明摄影辞典》,哈尔滨,黑龙江人民出版社,1984。

30. 邵大浪：《世界摄影大展概览》，南昌，江西美术出版社，2000。

31. 狄源沧：《20世纪外国摄影名家名作》(2种)，南昌，江西美术出版社，1995，1997。

32. 白川义员：《白川义员的世界》，日本，东京，行人社株式会社，1981。

33. 吉增刚造：《水边的言语》，日本，崎玉，公和美术株式会社，1998。

34. 韩国写真作家协会仁川支会：《韩中写真交流展》，韩国，仁川，1993。

35. 三只眼工作室：《第10届欧洲广告大赛优秀作品集》，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1999。

36. 任树高等：《亨利·卡蒂埃·布勒松摄影作品》，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1988。

37. A·亚当斯：《亚当斯：40幅作品的诞生》，杭州，浙江摄影出版社，1987。

38. 竹内敏雄：《美学百科辞典》，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986。

39. 天津感光胶片厂资料室：《英汉摄影技术词汇》，北京，科学出版社，1979。

40. 邵宇：《黄金树摄影集》，北京，人民美术出版社，1987。

41. 吴振岳：《黄金树摄影展》，台中，台湾省立美术馆，1993。

42. 曾恩波：《世界摄影史》，香港，艺术图书公司，1970。

索 引*

A

阿巴斯 第 198 页
阿彻 第 17 页
阿伦 第 353 页
阿诺德 第 196、207 页
埃瓦德 第 26 页
埃文思 第 155 页
艾蒂尔 第 298 页
爱夫登 第 330 页
爱默森 第 51、64 页
爱森斯塔特 第 168 页
安楠 第 83、91 页
安格尔 第 16 页
安全片基 第 77 页
安布罗摄影法 第 20 页
安塞尔·亚当斯画廊
第 136 页
暗室抽象 第 255 页
奥沙利文 第 30、141 页
奥特布里奇 第 322 页
奥地利超级国际摄影循环赛
第 341 页
澳大利亚国际影展 第 341 页

B

巴特 第 96 页
巴纳克 第 150 页

*索引词目按首字汉语拼音首个字母顺序排列。开头是拉丁字母，排入相应拼音次序内。开头为阿拉伯数字，按数字后汉字拼音排列。

巴耶尔　第251、262页
巴尔德沙里　第348页
《巴黎竞赛画报》　第181页
巴黎摄影俱乐部　第78页
巴基斯坦PSP国际影展　第342页
白川义员　第295页
半抽象　第255页
《半农谈影》　第300页
邦费尔斯　第30页
《北美印地安人》　第69页
贝迪　第312页
贝尔　第30页
贝尔墨　第260页
贝米斯　第25页
贝亚尔　第14、25、37、49页
比托　第30、298页
比肖夫　第196、202页
比松兄弟　第26、28、32页
比利时RM国际影展　第341页
变形抽象　第255页
表现主义摄影　第245页
勃兰特　第162页
《柏林画报》　第180页
波尼尔　第30页
波罗的海国家黑白摄影　第286页
玻璃片基　第76页
不完全抽象　第255页
“不正当的竞争”　第16页
布朗　第49页
布列松　第194、218页
布雷迪　第55、141页
布里格曼　第86页
布鲁吉耶尔　第252页
布鲁门菲尔德　第273、322页

C

蔡俊三　第299页
彩色摄影　第281页
长尾靖　第297页
长岛有理枝　第349页
超现实主义摄影　第259页
陈万里　第300页
陈复礼　第308页
抽象摄影　第247页
纯粹摄影　第99页
磁录照相机　第350页
醋酸纤维片基　第77页

D

达达主义摄影　第256页
达盖尔　第7、49页

达盖尔摄影法　第 8 页
达盖尔摄影手册　第 10 页
达盖尔式小型画廊　第 141 页
大卫·贝利　第 330 页
戴克　第 114、116 页
戴维森　第 79、80、83 页
戴维斯　第 64 页
蛋白纸　第 77 页
135 单镜头反光照相机　第 288 页
德蒂科　第 251 页
德马奇　第 79、80 页
德马切利尔　第 333 页
德国爱克发照相材料　第 287 页
邓肯　第 187 页
笛巴度　第 198 页
蒂尔曼　第 349 页
“定点隐身抓拍法”　第 165 页
丢留　第 46 页
东欧黑白摄影　第 285 页
动抽象照片　第 254 页
电荷耦合器(CCD)　第 351 页
杜瑞尤　第 46 页
杜瓦诺　第 162 页

E

俄罗斯黑白摄影　第 283 页

F

菲力普斯　第 186 页
非银盐影像　第 350 页
芬顿　第 39、49、140 页
风光摄影　第 25 页
风土摄影　第 69 页
风俗画意摄影　第 41 页
弗兰克　第 189 页
弗里斯　第 28 页
费利克　第 167 页
弗来特曼　第 228 页
弗里德兰　第 260 页
费宁格　第 186 页
福克斯　第 321 页
负正系统　第 11 页
FSA 摄影群体　第 153 页
“f64 小组”　第 114 页

G

干版　第 76 页
干版标准照片　第 20 页
哥尔丁　第 349 页
格雷　第 16、26 页
格林　第 30 页

《格补术》　第298页
格瓦拉　第211页
格罗亚特　第198页
古德温　第76页
光谱照片　第17页
光阑光圈　第78页
光影画箱　第2页
光点抽象照片　第254页
广告摄影　第321页
广石滨谷浩　第292页
柜式照片　第20页
国际摄影联盟(FIAP)
第341页

H

哈斯　第196、206、282页
哈波尔　第321页
哈维斯　第21页
哈尔斯曼　第266页
哈特菲尔德　第256页
海因　第146、149页
“海派”照相　第298页
韩国 Pusan 国际影展
第345页
汉斯布来德相机　第287页
“荷赛”　第336页
何铁华　第307页
亨利　第251、322、325页
后现代摄影　第347页
画意摄影　第35、36页
画意人体摄影　第45页
画意静物、小品摄影　第49页
怀特　第83、86、87、184页
环境人像　第240、241页
黄金树　第309页
荒木经惟　第348页
婚纱摄影　第320页
火棉胶湿版法　第17、26页
霍荷　第256页
霍斯特　第326页

J

基利　第86页
吉鲁　第26页
集锦摄影　第301页
纪实摄影　第139页
《祭坛后的偶像》　第125页
加德纳　第55、141页
加里洛　第284页
《加利福尼亚和西部》
第125页
佳能相机　第288页
焦点平面快门　第77页
杰克逊　第30页

简庆福　　第 307 页
金属片基　　第 76 页
“京派”照相　　第 298 页
精细摄影　　第 114 页
静物摄影　　第 49 页
“决定性瞬间”
　　第 217、218、223、225 页
《决定性瞬间》　　第 223 页

K

卡帕　　第 194、228 页
卡什　　第 235 页
卡廷　　第 20 页
卡拉汉　　第 275 页
卡纳瓦　　第 26 页
卡尔雅　　第 55 页
卡梅伦　　第 57 页
卡塞比尔　　第 86、88 页
卡尔伯特　　第 77 页
卡斯纳塔里　　第 49 页
卡罗式摄影　　第 12、22 页
“卡比尼”式照片　　第 20 页
“堪的派”　　第 150、152 页
坎宁安　　第 114、116 页
康泰克斯相机　　第 287 页
克罗尼　　第 46、49 页
克莱因　　第 190 页
克鲁格　　第 348 页
科伯恩　　第 83、86 页
科内尔·卡帕　　第 197 页
柯蒂斯　　第 69 页
柯特兹　　第 161、260 页
柯达干版　　第 77 页
寇德卡　　第 209 页
库恩　　第 83 页

L

莱维　　第 349 页
莱恩斯　　第 325 页
徕卡相机　　第 150 页
兰格　　第 158 页
郎静山　　第 301 页
《劳动者——工业时代即将消失的形象》　　第 214 页
雷兰德　　第 37 页
冷抽象照片　　第 251 页
李元　　第 175 页
李斯特　　第 328 页
李维林　　第 26 页
李西斯基　　第 278、284 页
里布　　第 203 页
里斯　　第 144 页
立体摄影　　第 32 页
利维父子　　第 143 页

连登良　第307、345页
连环会　第83、88页
《另一边》　第350页
《另一半人是怎样生活的》　第144页
刘半农　第300页
露西娅　第251页
罗杰　第194、200页
罗宾逊　第41页
罗斯坦　第153页
罗德钦科　第278、284页
绿川洋一　第294页

M

玛格南图片社　第194页
"玛格南主义"　第198页
"玛格南精神"　第214页
"玛格南摄影师眼中的世界"　第197页
玛米亚相机　第288页
迈利　第276页
迈登斯　第153、188页
麦卡林　第208页
曼·雷　第262页
猛玛照相机　第78页
米勒　第298页
米诺·怀特　第275页
《明星》周刊　第182页
明胶干版　第76页
明胶溴化银相纸　第77页
名片摄影　第18页
模拟式非银盐照相系统　第350、352页
梅赫塔　第312页
《美国人》　第190页
"美国胶卷"　第77页
美国摄影学会(PSA)　第340页
《美国业余摄影师》　第93页
美国柯达照相材料　第287页
"美女裸体"摄影　第46页
美能达相机　第288页
《慕尼黑画报》　第180页
木村伊兵卫　第289页

N

纳吉　第112、247、249页
纳达尔　第59页
尼埃普斯　第3页
尼康相机　第288页
牛眼　第1页
纽曼　第240页
《纽约》　第193页
纽约摄影学会　第85页
纽约摄影俱乐部　第85页

《诺福克的生活与风光》 第 65 页

P

帕契 第 272 页
帕金生 第 199 页
潘达微 第 307 页
潘泰克斯相机 第 288 页
庞汀 第 71 页
佩恩 第 325 页
普约 第 79、80 页
普林斯 第 348 页
普瑞斯 第 41 页
普利策新闻摄影奖 第 214 页
PSA 国际影展 第 340 页

Q

钱万里 第 307 页
情景画意摄影 第 37 页
秋山庄太郎 第 292 页
区级系统 第 126、130、132 页

R

热抽象照片 第 252 页
人体摄影 第 45 页
人像摄影 第 18、54 页
"人情味纪实"摄影 第 161 页
"人类大家庭"摄影展览 第 105 页
日本摄影 第 288 页
"日本人像" 第 288 页
日光刻蚀法 第 4 页
瑞茨 第 320 页

S

萨洛蒙 第 151 页
萨尔加多 第 198、211 页
塞拉 第 72 页
赛璐珞片基 第 76 页
桑德 第 318 页
森万里子 第 348 页
森村泰昌 第 348 页
沙·史密斯 第 30 页
商业摄影 第 317 页
《摄影作品》 第 86、88、93、98、107 页
摄影剪辑 第 256 页
摄影调查 第 153 页
摄影视觉 第 117 页
"摄影之器" 第 297 页
"291"摄影画廊 第 87、88、94、98 页
摄影分离派 第 85、87、88 页

《摄影之器记》 第 298 页
摄影蒙太奇 第 256 页
《摄影的画意效果》 第 43 页
《摄影艺术表现方法》 第 306 页
社会纪实摄影 第 143、146 页
《生活》杂志 第 180 页
《生来自由平等》 第 136 页
施坦纳特 第 274 页
“9·11”事件 第 214 页
《视野》 第 180 页
时尚摄影 第 321 页
世界新闻摄影比赛 第 336 页
世界第一个摄影协会 第 32 页
树胶重铬酸盐印相工艺 第 79 页
数码摄影 第 351 页
数字摄影 第 351 页
数字照相系统 第 353 页
数字式非银盐照相系统 第 351、352 页
瞬间 第 152、227 页
斯诺 第 306 页
斯泰肯 第 83、86、99、111 页
斯切温特 第 1 页
斯特兰德 第 106、111、128 页
斯蒂格里茨 第 51、83、85、87、88、93、108、110 页
私密纪实摄影 第 349 页
苏德克 第 275 页
苏特克利夫 第 64 页
速力之美 第 245 页
“穗派”照相 第 298 页
索斯沃斯 第 21 页

T

塔尔博特 第 11、25、49 页
泰雅德 第 28 页
汤普逊 第 29、298 页
藤井秀树 第 294 页
“铁版”人像照片 第 20 页
土门拳 第 290 页
《图画邮报》 第 180 页
图尔纳雄 第 59 页

W

维吉 第 167 页
维格曼 第 349 页
韦格曼 第 270 页
韦斯顿 第 114、117 页
《未来派宣言》第 245 页
未来主义摄影 第 345 页
《来来主义摄影动力学》 第 245 页

"为了人类"摄影　第 228 页
《我们的时代——玛格南摄影师看到的世界》　第 198 页
沃尔曼　第 349 页
沃特金斯　第 30 页
乌德里　第 50 页
吴印咸　第 306 页

X

希尔　第 22 页
希勒　第 30 页
西埃夫　第 330 页
西尔维　第 36 页
西斯金德　第 275 页
细江英公　第 295 页
"肖像热"　第 18 页
仙娜相机　第 287 页
现代摄影　第 91、110、112、113、136、243 页
现代人像摄影　第 235 页
现代主义摄影　第 243 页
显微照片　第 17 页
香港摄影学会　第 307 页
香港摄影学会国际影展　第 342 页
想像的引入　第 13 页
《相机笔记》　第 93 页
小品摄影　第 49 页
新闻摄影　第 143、168 页
新客观主义摄影　第 272 页
新加坡 PSS 国际影展　第 345 页
《性依赖的叙事曲》　第 350 页
许内　第 325 页
薛子江　第 307 页
X 光照片　第 17 页

Y

亚当斯　第 110、126 页
亚当森　第 22 页
亚洲摄影　第 288、297、311、314 页
扬·贝利　第 197、209 页
耶拿光学玻璃　第 16 页
伊文斯　第 83 页
伊斯曼　第 77 页
《一年两期》　第 96 页
银版摄影　第 8、21 页
印度摄影　第 311 页
印度国际摄影循环展　第 342 页
印象主义摄影　第 79 页
英国伦敦摄影学会　第 32 页
英国皇家摄影学会　第 32、78、338 页

英国伊尔福照相材料　第287页
影像的解构　第346页
尤金　第86页
尤尔斯曼　第257、262页
尤金·史密斯　第175、197页
约翰斯顿　第86页
《约塞米提》　第136页

Z

早期肖像摄影　第18页
早期战地纪实摄影　第140页
张印泉　第304页
《沼泽地里的树叶》　第66页
《照片的构图方法》　第43页
《照片是一种反映自然的艺术》　第65页
《照片伪造：摄影欺骗和伪造照片的历史和技术》　第347页
直接摄影　第106页
中国摄影　第297页
朱迪亚沥青　第4页
主观主义摄影　第274页
《主观主义摄影》　第274页
抓拍摄影　第150、152页
专题摄影　第173页
《自然的画笔》　第13页
自然主义摄影　第63页
《自然主义摄影》　第65页
《自然主义摄影的灭亡》　第67页

[General Information]
书名=世界摄影史
作者=
页数=367
SS号=0
出版日期=

封面
书名
版权
前言
目录
正文